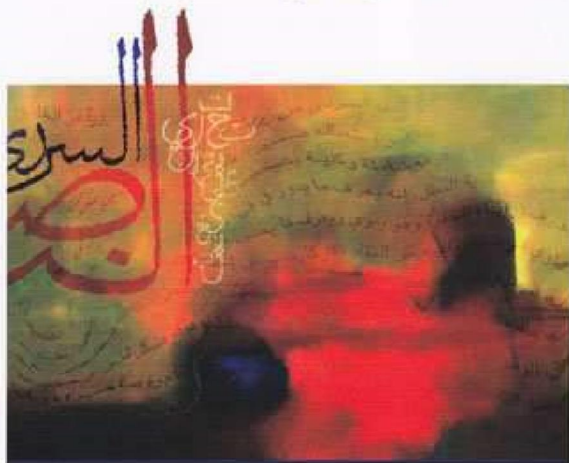


محمد بوعزة

تحليل النص السردي

تقنيات ومفاهيم



جميع الحقوق محفوظة



الرباط

4، زنقة العامرية - الرباط - مقابل وزارة العدل
الهاتف: 37.72.32.76 (212) - الفاكس: 37.20.00.55 (212)
البريد الإلكتروني: darelaman@menatra.ma

منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhthilaf

149 شارع حية بن بو علي
الجزائر العاصمة - الجزائر
هاتف / فاكس: +213 21 676179
e-mail: editions.elikhthilaf@gmail.com

الدار العربية للعلوم ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc. LLC



عين التينة، شارع المفتي توفيق خالد، بناية الريم
هاتف: 786233 - 785108 - 785107 (1-961+)
ص.ب: 13-5574 شوران - بيروت 1102-2050 - لبنان
فاكس: 786230 (1-961+) - البريد الإلكتروني: bachar@asp.com.lb
الموقع على شبكة الإنترنت: http://www.asp.com.lb

يمنع نسخ أو استعمال أي جزء من هذا الكتاب بأي وسيلة تصويرية أو إلكترونية أو ميكانيكية
بما فيه التسجيل الفوتوغرافي والتسجيل على أشرطة أو أقراص مقروءة أو أي وسيلة نشر
أخرى بما فيها حفظ المعلومات واسترجاعها من دون إذن خطي من الناشر.

إن الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن رأي الناشرين

التنفيذ وفرز الألوان: أبجد غرافيكس، بيروت - هاتف 785107 (1-961+)
الطباعة: مطابع الدار العربية للعلوم، بيروت - هاتف 786233 (1-961+)

المحتويات

| | |
|----|---|
| 9 | المقدمة: نحو دليل عملي في تحليل النص السردى |
| 15 | الفصل الأول: مفهوم الرواية: النظرية والتكون |
| 15 | 1 - مفهوم الرواية |
| 17 | 2 - الرواية العربية: التكون والصيرورة |
| 23 | الفصل الثانى: دينامية الشكل الروائى |
| 23 | 1 - أنواع الرواية |
| 32 | 2 - الرواية والسيرة الذاتية |
| 39 | الفصل الثالث: بنية الشخصيات |
| 39 | 1 - مفهوم الشخصية |
| 40 | 2 - مظاهر الشخصية |
| 42 | 3 - أشكال التقديم |
| 48 | 4 - تصنيف الشخصيات |
| 63 | 5 - العلاقات |
| 65 | 6 - العوامل |
| 71 | الفصل الرابع: الرؤية السردية |
| 71 | 1 - مفهوم الحكى |
| 76 | 2 - أنواع الرؤية السردية |
| 85 | 3 - وضعيات السارد |

| | |
|-----|---|
| 87 | الفصل الخامس: بنية الزمن |
| 87 | 1 - مفهوم الزمن |
| 88 | 2 - المفارقات الزمنية |
| 92 | 3 - إيقاع الرد / الزمن من حيث البطء والسرعة |
| 99 | الفصل السادس: بنية المكان |
| 99 | 1 - مفهوم المكان |
| 100 | 2 - نماذج مكانية |
| 109 | الفصل السابع: صيغ الحكيم |
| 109 | 1 - مفهوم الصيغة |
| 109 | 2 - أنواع الصيغ |
| 112 | 3 - تعدد صيغ الحكيم |
| 123 | مرد مصطلحي |
| 125 | المراجع |

مقدمة

يطرح تحليل النص السردى صعوبات وإشكالات منهجية سواء على صعيد القراءة والتأويل. ومما يضاعف هذه الإشكالات أن الساحة النقدية وإن كانت تعج بالمراجع والكتب حول تقنيات السرد وتحليل الخطاب الروائي وبنية الشكل الروائي، فإنها تظل مراجع نظرية صرفة ذات أهداف تنظيرية، يغلب عليها الطابع الأكاديمي المجرد، بل إنها تزيد الوضع التباسا وتشويشا بسبب ما يتسم به الخطاب التنظيري

من تضارب في ترجمة المصطلحات، وتعدد في المرجعيات وإفراط في التجريد المصطلحي وجنوح إلى التنظير الصرف، على حساب الجانب التطبيقي، وغيرها من الإكراهات التي تشكل معوقات انتظام الخطاب النقدي نظريا وابستيمولوجيا⁽¹⁾، إضافة إلى ذلك، تقدم هذه المراجع النظرية في أغلبها - بوعي أو بدون وعي - صورة سلبية عن النقد الأدبي، تظهره في صورة خطاب غامض معقد يبعث على العزوف أكثر مما يحفز على القراءة «ومن ناحية أخرى يبدو النقد الأدبي - بالنسبة لكثير من الناس - عملية ذهنية صعبة وغامضة لا يمكن - فيما يعتقدون - أن يصلحوا في النهوض بها»⁽²⁾

(1) أنظر هذه المعوقات في:

- محمد الدغموي: - نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب

الرباط، ط 1، 1999، ص: 295.

- نقد الرواية والقصة القصيرة بالمغرب، شركة النشر والتوزيع العنارس، الدار البيضاء،

ط 1، 2006، ص: 174.

- محمد بوعزة: - نحو ابستيمولوجيا جهوية للخطاب النقدي، مجلة أوران،

البحرين، العدد 4/3، 2004.

- النقد الروائي والقصصي بالمغرب (الملائمة، السياق، الإنتاجية)، ملحق العلم

الثقافي، جريدة العلم، الخميس 5 فبراير 2007.

(2) روجر ج. هينكل: قراءة الرواية، ترجمة د. صلاح رزق، دار الآداب، ط 1، 1995،

ص: 9.

لذلك كان هدف هذا الكتاب وسط ركام المراجع النظرية المتداخلة هو تلبية حاجة القارئ إلى مرجع عملي في تحليل النص السردى، يكون بمثابة دليل يستجيب لشروط تحليل النص السردى، وفي نفس الوقت يقدم له معرفة منهجية وظيفية بأهم المفاهيم والتقنيات الأساسية في تحليل النص السردى. لهذا الغرض يتضمن الكتاب أبرز وأهم القضايا التي يطرحها تحليل النص السردى والخطاب الروائي، ويضم من جهة أخرى مدونة مصطلحية وافية تشتمل على أهم المفاهيم الإجرائية المتداولة في الخطاب النقدي المعاصر حول السرد والرواية، وقد عملنا على تخفيف ما قد يكتنفها من تعقيد وتجريد بإعادة صياغتها وتلخيصها في شكل تعاريف إجرائية، بما يحقق شروط الملاءمة من جهة أولى، ومن جهة ثانية تقديم مدونة أمثلة تطبيقية وجداول واصفة توضيحية لها، تقدم للمتلقي بعض الشواخص والمؤشرات الدالة عليها وعلى كيفية تعظيماتها.

لتحقيق شروط الملاءمة في رسم مسارات تحليل النص السردى تم اعتماد الاستراتيجية التالية:

- تقديم معرفة مركزة بأنماط مقارنة النص السردى وبنياته الأساسية (السرديات البنيوية، السيميائيات السردية، الشعرية، نظرية التلغظ، المتخيل) داخل مسارات التحليل التطبيقية.
- العرض المركز الذي يتجنب الخوض في التفاصيل والخلافات النظرية، وما يترتب عنها من تعقيدات وسجلات استيمولوجية.
- الحرص على تقديم بعض الشواخص والمؤشرات التي يسترشد بها القارئ أثناء تطبيقه للمفاهيم وتقنيات السرد المعروضة.
- الحرص على تجنب تعقد المصطلح الذي يهيمن على الكتابات

النظرية، بمحاولة تليّن المصطلح وصياغته إجرائيا بطريقة لا تبعث على العزوف والنفور.

- شرح المفاهيم والظواهر بأمثلة تطبيقية منتقاة من نصوص سردية وروائية متنوعة، بحيث يستطيع القارئ تمثل المفاهيم المجردة، وإعادة تطبيقها في سياقات أخرى. فتعلم المفاهيم أساس التواصل اللغوي والقدرة على التصنيف لا ريب في أن أي تواصل لغوي لا يتحقق بين الناس إلا بالمفاهيم، إذ هي جوهر اللغة الطبيعية العادية ولب اللغة العلمية الاصطناعية، المفاهيم هي ما يجعل الإنسان يفرق بين شيء وشيء، وكائن وكائن، وكيان وكيان⁽¹⁾، لهذا الغرض زأوجنا بين العرض والتطبيق والتمثيل (إعطاء الأمثلة) بحيث تصبح «المفاهيم معالم»، أي علامات يسترشد بها في فهم النص وإجراءات مساعدة في التخليل وليست تجريدات غامضة تزيد من اضطراب القارئ ونفوره.

- دعم مار العرض النظري والتطبيقي بالخطاطات والرسيمات كمثيلات بصرية لما هو ذهني مجرد، بحيث تقوم بوظيفة تثبيت التمثلات.

إضافة إلى إشكال المفاهيم، اعتنى الكتاب بإشكال قراءة النص السردى لما تين له من أن قراءة النص السردى ما زالت تهيم عليها القراءة المدرسية التقليدية والانطباعية، وهي قراءة تستند إلى الحدس أكثر مما تعتمد على إستراتيجية منهجية مضبوطة المقاييس واضحة المعالم. لذلك توخى الكتاب في هذا المستوى صياغة

(1) محمد مفتاح: المفاهيم معالم، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط1، 1996، ص: 6.

التقنية الحديثة بطريقة أكاديمية مجردة، علنا على توضيح الكيفية التي تشغل بها، واختبار كفايتها الإجرائية، وإعادة صياغتها إجرائيا، وتقديم بعض المؤشرات والشواخص الدالة على تعظّماتها، كما خطط كل فصل داخليا بحيث يمنح القارئ قدرا من الوعي بموضوع الظاهرة (أو المفهوم) المعروضة والهدف من دراستها لتبين السياق المنهجي العام الذي يتحرك فيه المفهوم أو الظاهرة.

والله ولي التوفيق

د. محمد بوعزة

15 ماي 2009

طنجة

الفصل الأول

مفهوم الرواية: النظرية والتكوين

1 - مفهوم الرواية:

يعتقد كثير من المنظرين بأن الرواية جنس أدبي ظهر في العصر الحديث. فالفيلسوف «هيجل» يربط ظهور الرواية بتطور المجتمع البرجوازي. وفي دراسته للشكل الروائي يقيم تعارضا بين الشكل الملحمي والشكل الروائي، حيث تتميز الملحمة بشعرية القلب، بينما تتميز الرواية بشرة العلاقات الاجتماعية.

شعرية القلب: كل ما هو أصيل مرتبط بالشعر، ويعبر عن وحدة الروح وانسجامها. في الشعر تكون علاقة الذات (الروح) بالعالم علاقة انسجام وتناغم، وهذا ما يحقق وحدتها.

نثرية العلاقات الاجتماعية: كل ما يعود إلى الشر ويعبر عن تصدع الروح وسقوطها وتوترها. في النثر تكون علاقة الذات بالعالم علاقة توتر وصراع، وهذا ما يسبب قطيعة بين الذات والعالم.

| بنية الرواية | بنية للملحة |
|-------------------|--------------------|
| - بنية جدلية: | - بنية ثابتة. |
| - القطيعة. | - الوحدة. |
| - التصدع. | - الكلية. |
| - عالم مفتوح. | - عالم مغلق. |
| - البطل الإشكالي. | - الشخصية الموحدة. |

(1) نقلا عن حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط1، 1990، ص: 5.

انطلاقاً من هذا التصور الفلسفي يعتبر «لوكاش» الرواية جنساً منحدرًا من الملحمة، حين يعرفها بأنها ملحمة برجوازية. وبالنسبة له تمثل بنية الشكل الروائي القطيعة بين الذات والموضوع، وبين الأنا والعالم. تبرز هذه القطيعة في الطابع الإشكالي للبطل، وفي الطابع المنحط للبحث عن القيم الأصلية. فإذا كانت الملحمة تصور الوحدة بين الفرد والعالم، فالرواية - على خلاف ذلك - تشخص التعارض النهائي بين الإنسان والعالم، بين الفرد والمجتمع. لذلك يجسد الشكل الروائي بنية جدلية تقوم على التعارض والتناقض، ولا شيء فيها يتصف بالثبات.

هذه التصورات الفلسفية ستقود «الوسيان غولدمان» إلى صياغة نظرية سوسيولوجية حول مفهوم الرواية، يستعيد فيها تعريف لوكاش للرواية «إن الرواية بحث «منحط»...، بحث عن قيم أصيلة في عالم منحط هو الآخر، ولكن على صعيد متقدم بشكل متغير ووفق كيفية مختلفة»⁽¹⁾. تنطلق هذه النظرية من فرضية تسلم «بالتماثل بين البنية الروائية الكلاسيكية وبنية التبادل في الاقتصاد الليبرالي من جهة، ووجود بعض التوازيات بين تطوراتهما اللاحقة من جهة أخرى»⁽²⁾. إن ما يحدد اجتماعية الرواية - إضافة إلى ارتباط نشأتها بصعود الطبقة البرجوازية - هو كونها في آن واحد سيرة وتاريخ اجتماعي. لذلك يعتقد «أن المشكلة الأولية التي يتوجب على سوسيولوجيا الرواية تناولها هي مشكلة العلاقة بين الشكل الروائي نفسه وبنية الوسط الاجتماعي الذي تطور هذا الشكل داخله، أي بين الرواية كنوع أدبي

(1) جورج لوكاش: نظرية الرواية، ترجمة الحسين سحبان، منشورات «الطلوع»، الرباط، ط 1، 1988، ص 65 وما بعدها.

(2) Lucien Goldmann: pour une sociologie du roman, idée/ (2) Gallimard, 1973, p:23

(3) Ibid, p:22

والمجتمع الفردي الحديث.⁽¹⁾

من منظور مخالف للتصور الفلسفي للوكاش وسوسيلوجيا غولدمان، يعيد «باختين» طرح إشكالية الرواية من منظور يبحث في بنيتها اللغوية والأسلوبية. فهو يرى أن أصول الرواية وجذورها ترجع إلى الطبقات الشعبية الدنيا، وليس إلى الطبقة البرجوازية كما اعتقد «لوكاش»، حيث أن الرواية استلهمت بلاغتها وأساليبها اللغوية من الأدب الشعبي، أي مما أنتجته الطبقات الشعبية من أدب شعبي يسخر من بلاغة الثقافة الرسمية السائدة.

إن ما يميز الرواية كجنس أدبي - في تصور باختين - بالمقارنة مع الأجناس الأخرى أنها جنس مفتوح ومركب يمزج في بنيتها الداخلية بين أجناس مختلفة (الشعر، النثر، الرحاة، المذكرات، الرسالة...) ويزيد لغات متعددة (الفصحى، العامية، اللغة الراقية، اللغة المتدنية، لغات الطبقات الاجتماعية المختلفة، لغات المهن، اللهجات...)، بحيث يمثل التعدد اللغوي⁽²⁾ الخاصية الجوهرية للخطاب الروائي، لأن الرواية بنظر باختين «هي التنوع الاجتماعي للغات والأصوات الفردية تنوعاً منظمًا أدبياً»⁽³⁾.

2 - الرواية العربية: التكوين والصيرورة

2-1 تكون الرواية العربية: يطرح تكوين الرواية العربية إشكالات حول هويته، هل الرواية جنس عربي متأصل في التراث أم جنس غربي وافد على الثقافة العربية؟ ويتبع مواقف النقاد من مفهوم الرواية

(1) Ibid, p:34 - 33.

(2) بخصوص مفهوم التعدد اللغوي، أنظر دراستنا «التعدد اللغوي: أشكاله وصيغه»، ص: 6. البيان، الكويت، العدد 318، 1997، ص: 6.

(3) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الأمان، الرباط، ط: 33، ص: 33.

العربية، نقف على ثلاثة نماذج من الخطابات:

الخطاب التأصيلي: يسلم بأصالة الرواية العربية، ويعتبرها جنسا أصيلا في التراث العربي وليست جنسا وافدا من الغرب، وثبت هذه الأصالة الثقافية والتاريخية بتراث سردي زاخر من قصص الغروسية في الجاهلية وأخبار العرب والسير الشعبية البطولية. هذا التراث الحكائي الضخم يعتبره أصحاب هذا الاتجاه بمثابة أصول وجذور للرواية العربية، مما يؤكد الاستمرارية والامتداد بينهما. من ممثلي الخطاب التأصيلي «فاروق خورشيد» في كتابه «في الرواية العربية»، فهو يرى بأن «أصالة القصة العربية المعاصرة» لا يمكن أن تجد تفسيرها إلا في «أصالة» أخرى راقدة في التاريخ العربي «إن الإنتاج الروائي العربي المعاصر يصل إلى درجة من الأصالة تجعل من المذهل حقا أن يكون هذا الفن وليد عشرات من السنين فحسب... أليست هناك جذور أعمق من النقل والترجمة للرواية العربية؟ ليس معقولا أن أمة كالأمة العربية سادت حضارتها العالم... ليس معقولا أن تبغز عن نفسها بأغراض، شعرية لا تخرج عن المدح والهجاء، والوصف والثناء... الشواهد كلها تشير إشارة واضحة إلى أن الأدب العربي عرف القصة في كل عصوره بل وعرف منها ألوانا وفنوناً»⁽¹⁾

ينطلق الخطاب التأصيلي من موقف إيديولوجي قومي، يربط الأدب بالهوية، وبالتالي فهو يقدم جوابا إيديولوجيا على إشكال أدبي، فما يهمه هو إثبات وجود الرواية في التراث العربي، لأن القول بعدم معرفة التراث العربي للرواية يعتبر «إهانة» لأمة «كالأمة العربية سادت حضارتها العالم».

الخطاب التغريبي: يعتبر الرواية جنسا غريبا انتقل إلى الثقافة

(1) نقلا عن د. فيصل دراج: دلائل العلاقة الروائية، مؤسسة عيال للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1992، ص: 13.

العربية عن طريق الترجمة والنقل والتعريب، بحيث تصبح نشأة الرواية العربية نتيجة للثقافة الأوروبية. من ممثلي هذا الخطاب «يحيى حقي» في كتابه «فجر القصة المصرية»: «ولكن بقي فوق هذا وذاك شيء غريب أسميه الإحساس الغريزي بروح الفن القصصي ونبضه ومزاجه، لم يفز بهذا الإحساس بقدر كبير أو صغير إلا المتعللون بالثقافة الغربية اتصالاً وثيقاً، وبقت القصص التي كتبها غيرهم رغم استيفائها للمقومات كافة مفتقرة لهذا العطر الخفي الذي يجعل القصة فناً. وهذه الظاهرة ممتدة حتى أيامنا هذه، فلا ضير أن نعترف أن القصة جاءتنا من الغرب، وأن أول من أقام قواعدها عندنا أفراد تأثروا بالأدب الأوربي والأدب الفرنسي بصفة خاصة»⁽¹⁾.

يتم الخطاب التغريبي بالمثالية، فهو يرجع ظهور الرواية العربية إلى مجرد النقل الآلي عن الثقافة العربية والتأثر الشخصي بها، وبالتالي يغفل الشروط الاجتماعية والتاريخية التي هيأت السياق الثقافي الملائم لتكون جنس الرواية العربية وازدهاره وتطوره في الثقافة العربية.

الخطاب العلمي: ينطلق هذا الخطاب من منطلقات علمية متجاوزة النزعة الإيديولوجية للخطابين السابقين. إنه غير معني بالبحث في أصل الرواية العربية من منظور الهوية وإشكالية الذات والآخر. ويحقق هذا التجاوز بتغيير مسار الدراسة نيجو البحث في الشروط الأدبية والاجتماعية التي شكلت عوامل ثقافية لتكون جنس الرواية العربية في القرن التاسع عشر. من ممثلي هذا الخطاب «أحمد اليوري» في كتابه «في الرواية العربية: التكون والاشتغال». يقارب الكاتب تشكل الرواية العربية انطلاقاً من مفهوم التكون. لا يعني

(1) د. فيل دراج: دلالات العلاقة الروائية، ص: 15.

مفهوم التكون التبع التاريخي لظهور الرواية وصولاً إلى الأصل الأول، ولكنه يفيد في وصف المكونات البنوية التي تشكل جنس الرواية، ولهذا لم يستعمل المؤلف مصطلحات الخطاب التأصيلي والتفريسي مثل «ظهور أو نشوء أو نشأة الرواية»، لأنها تركز على التاريخ وتغفل بنية الرواية. بالنسبة للكاتب تشكلت الرواية العربية أثناء تكونها في القرن التاسع عشر، تحت ضغط عوامل متعددة ومعقدة، أدبية وثقافية، داخلية (المكون اللغوي، المتخيل الروائي) وخارجية (الثقافة) «وبينهما عامل رابع ينغرس في آن واحد في المجتمع وفي المجالين الثقافي والأدبي، أطلقنا عليه (مؤسسة الرواية)»⁽¹⁾.

2-2 صيرورة الرواية العربية:

منذ انطلاق صيرورة الرواية العربية الحديثة أواخر القرن التاسع عشر⁽²⁾، وهي تعرف تطورات وتحولات في الشكل والموضوع، بفعل تطور بنى المجتمع ونمو بنياته الثقافية والاجتماعية والاقتصادية. وقد شهدت صيرورة الرواية العربية عدة محاولات للتحقيب. غير أن هذا الأمر لا يخلو من صعوبات، حيث أن هذه الصيرورة تختلف من بلد إلى آخر، بسبب تفاوت الإنتاج الروائي بين البلدان العربية، مما جعل صيرورة الرواية العربية تعرف ازدهاراً مبكراً في بلدان عربية وتأخر في بلدان أخرى، بفعل اختلاف وتفاوت الشروط الاجتماعية والثقافية بين البلدان العربية. ونقترح هنا تحقيقاً عاماً للرواية العربية :

مرحلة التأسيس والتجنيس: بدأت منذ أواخر القرن التاسع عشر

(1) أحمد السيوري: في الرواية العربية: «التكون والاستقبال»، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص: 7.

(2) بخصيص هذه المرحلة الأولى، أنظر: - الدكتور عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربي الحديثة، دار المعارف، القاهرة، ط5.

إلى بداية الأربعينيات من القرن العشرين، «هناك من يحدد سنة 1870 كبداية لظهور نصوص روائية بغض النظر عن درجة اكتمال عناصره الفنية والشكلية»⁽¹⁾. وقد ظهرت أغلب النصوص الروائية في هذه المرحلة في بلاد الشام خاصة لبنان وسوريا ومصر، لتوفر مجموعة من الشروط الاجتماعية والثقافية، حيث ظهرت المحاولات الأولى على يد رفاة الطهطاوي وعلي مبارك وجرجي زيدان ونقولا حداد وفرح أنطون الذين كتبوا نصوصا توظف الشكل الروائي لأغراض تاريخية أو اجتماعية أو للتسلية. ولكن النصوص التي عملت على تأسيس عناصر رواية عربية تستجيب لمقومات الشكل الروائي تظل قليلة. أهمها «حديث عيسى بن هشام» للموينحي، و«الأجنحة المتكسرة» لجبران خليل جبران، و«زينب» لمحمد حسين هيكل، و«عودة الروح» و«يوميات نائب في الأرياف» لتوفيق الحكيم، و«الأيام» لطه حسين. تمثل هذه النصوص البداية التأسيسية الفعلية للرواية العربية، لكنها لا تلغي المحاولات السابقة التي مهدت لها سبل الارتقاء والطور.

مرحلة الواقعية: تمتد من الأربعينيات من القرن العشرين إلى السبعينيات منه. توافقت هذه المرحلة مع استقلال الشعوب العربية من الاستعمار وبداية التحرر الوطني وبناء الدولة الوطنية، حيث انتقل الصراع من صراع خارجي مع المستعمر إلى صراع داخلي اجتماعي بين الطبقات الاجتماعية، ومن ثمة «امتداد الخلافات السياسية وارتباط الأدب بالتعبير عن القضايا الاجتماعية والأيدولوجية واتجاه الرواية إلى تصوير أسباب الخيبة والتقاط أصوات التمرد»⁽²⁾ وارتفاع الصوت الأيدولوجي داخل النص الروائي. عرفت هذه المرحلة الأعمال

(1) محمد بركة: أسئلة الرواية أسئلة النقد، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط 1، 1996 م: 18.

(2) محمد بركة: أسئلة الرواية أسئلة النقد، ص: 21.

الأولى لنجيب محفوظ وحنا مينه، وجبرا ابراهيم جبرا، وغسان كنفاني، وغائب طعمة فرمان، ويوسف ادريس، وعبد الرحمن الشرقاوي... في هذه المرحلة تهيمن صورة نجيب محفوظ بسبب غزارة إنتاجه وتطويره للكتابة الواقعية.

مرحلة التجريب والتجديد: منذ السبعينيات، وخاصة بعد هزيمة 67 وما ترتب عنها من صدمة مروعة للوعي العربي، خطت الرواية العربية مسارا مختلفا للواقعية سمتها التجريب، حيث اتجه الروائيون إلى التخلص من الشكل الواقعي بتجريب أشكال روائية جديدة،

بحيث تحولت بوصلة الرواية عن المجتمع نحو الذات وتراجع صوت الأيديولوجيا والتاريخ والجماعة في النص الروائي لفائدة صعود صوت الذات والفرد والوحي، وأصبح الروائي واعيا بالبناء الاستطقي (الجمالي) للشكل الروائي أكثر من اهتمامه بجانب المضمون و" تجديد الواقعية وتطعيمها بأشكال ووسائل تعبيرية أخرى.

وبذلك نلاحظ المزوجة بين الفانطاستيك (العجائبي) والأسطورة والمحكيات الموروثة، وكذلك اللجوء إلى استعارة سردية كتب التاريخ والقصص الشعبية وتقنيات الصحافة والسينما والوثائق، إلى جانب شكل الرواية داخل الرواية... ومزج اللغة المتداولة بالخطاب الصوفي وهذيان الشعر...⁽¹⁾. عرفت هذه المرحلة أسماء كثيرة يصعب حصرها نذكر منها على سبيل المثال جبرا ابراهيم جبرا، إدوار الخراط، الطيب صالح، إميل حبيبي، صنع الله ابراهيم، حيدر حيدر، عبدا لله الغزوي، جمال الغيطاني، سليم بركات...

(1) محمد برادة: أسئلة الرواية أسئلة النقد، ص: 24.

الفصل الثاني

دينامية الشكل الروائي:

1 - أنواع الرواية:

كما رأينا في الفصل الأول يتميز الشكل الروائي بينته الجدلية المفتوحة، مما يمنحه - على خلاف الأجناس الأخرى - قدرة على امتصاص الأنواع الأدبية الأخرى في بينته المركبة، لذلك فإن وضع نمذجة (تيولوجيا) للشكل الروائي يبدو أمرا صعبا، أولا بسبب تعدد معايير التصنيف، هناك نمذجات تعتمد معايير شكلية، ونمذجات تعتمد معايير موضوعاتية، وثالثة تجمع بين المعايير الشكلية والمعايير الموضوعاتية، ثانيا قدرة الرواية على التحول والتطور ومواكبة التحولات الاجتماعية والثقافية، مما يجعلها تتعد أشكالها جليلة.

يهدف هذا البحث في أنواع الرواية إلى التعرف على الأشكال الروائية بما يمكن القارئ من الإدراك الواعي لبنية النص الروائي وفهم خصائص شكله، بما يتيح له اقتراح المدخل المناسب لقراءته، ذلك أن مقولة النوع تكتسب أهميتها الإجرائية في كونها تحدد أفق قراءة النص ومسار تأويله، حيث أن مفهوم النوع الأدبي يوفر للقارئ معرفة مسبقة بخصائص النص والقواعد التي تزرع جماليته وأدبيته. تشكل هذه المعرفة بشروط النوع الأدبي ما يسمى في سيميوطيقا القراء بالكفاءة الأدبية⁽¹⁾ literary competence للقارئ، التي تمكن القارئ

(1) Nathan Culler: The Pursuit Of Signs: Semiotics, Literature, (1) Reconstruction, Cornell University Press, 1981, p:51

من ممارسة قراءة واعية بشروط النوع الأدبي. ولتحقيق هذه الغاية
نقترح تصنيفا للأشكال الروائية، يوفر للقارئ إطارا معرفيا ومنهجيا
في القراءة والتحليل، وقد حرصنا على أن يكون متنوعا.

I - I النمذجة المرجعية:

يقترح «هينكل» نمذجة للأنواع الروائية تتكون من أربعة أنماط
روائية. ينبنى هذا التصنيف على معيار طبيعة المتخيل الذي تسلمه
الرواية في تشكيل عالمها الحكائي، فالمتخيل في الرواية قد يكون
اجتماعيا يستلهم صور الواقعي، أو نفسيا يركز على الذات وعوالمها
الفردية، أو رمزيا ينزاح عن الواقعي ويتخذ الحكاية رمزا للتعبير
عن أفكار مجردة، أو رومانسيا ينأى بالحكاية عن صخب الحياة
الاجتماعية والمدنية، وينقلها إلى أماكن منعزلة عن المجتمع تتمتع
بالأجواء الشعرية والرومانسية.

الرواية الاجتماعية: هي «الرواية التي تقدم شخصا يشبهون
شخصيات الواقع المعيش في ظروف اجتماعية مختلفة، ويسهل التعرف
عليها». في هذا الشكل الروائي يعيد الروائي تشكيل ملامح عالم
يعاقل العالم الذي نعيش فيه وتقديم شخصيات تشبه شخصيات البشر
في الحياة المعيشة. ولذلك يطلق أحيانا على الرواية الاجتماعية مفهوم
الرواية الواقعية. تقدم روايات نجيب محفوظ مثالا للرواية الاجتماعية
الواقعية بدرجات مختلفة. فرواياته الاجتماعية تشخص للمتلقي صورا
من نسيج الحياة المصرية، ولا سيما الظروف الاجتماعية والاقتصادية
الصعبة للطبقة المتوسطة الطامحة إلى تحسين وضعها الاجتماعي.
إنها تعرض مشاهد واسعة لنمط الحياة في القاهرة، وتشخص الصور

(1) روجر ب. هينكل: قراءة الرواية، ترجمة د. صلاح رزق، دار الآداب، ط 1، 1995،
ص: 98.

المحلية للمجتمع المصري. وأهم مؤشرات الرواية الاجتماعية أنها تقدم كمية كبيرة من التفاصيل الدقيقة حول طبيعة المكان. «إن الروايات الاجتماعية تمنح القارئ إحساساً قوياً بالمكان من خلال الوصف المستفيض للحجرات والمنازل وشوارع المدينة والأصوات البشرية وضروب الأنشطة المختلفة. والقصد من وراء ذلك كله هو إعطاؤنا من المعلومات ما يكفي لجعلنا نلقي بأنفسنا في أعماق ذلك العالم الموصوف... حتى نفهم طبيعته بنفس الدقة التي نفهم بها عالمنا الخاص.»⁽¹⁾ ذلك أن أحد أهم أهداف الرواية الاجتماعية يتمثل في أنها تطلعتنا على طبيعة المجتمع الذي تعنى بتصويره.

الرواية النفسية: إذا كانت بؤرة الاهتمام في الرواية الاجتماعية هي تشخيص صور محلية للمجتمع، «فإن بؤرة الاهتمام في الرواية النفسية تنصب على التطور الفردي: الحركة الفكرية للفرد، تبلور شخصيته، الدوافع الداخلية المعقدة التي تبعث فيه الحيوية والنشاط. إن مصطلح «نفسى» لا يعني - بالطبع - أن الشخصية تحلل نفسياً أو كل شيء يقدم كما لو كان داخل وعي الشخصية، ولكنه يعني - على الأصح - أن الأسس المترابطة في الرواية، أو مناطق التركيز فيها، هي الانعكاسات والتطورات التي تتجسد في شخصية أو مجموعة من الشخصيات.»⁽²⁾

وأهم مؤشرات الشكل الروائي النفسي أن القصة تتكون من أحداث داخلية تحدث في وعي الشخصيات الروائية.

تحرص جميع الروايات النفسية على الاهتمام والعناية بالأحاسيس الفردية، والبحث في الدوافع النفسية الواعية واللاواعية التي تتحكم في سلوك الأفراد. ومن ثمة يهيمن الزمن النفسي على

(1) روجرب. هينكل: قراءة الرواية، ص: 98.

(2) روجرب. هينكل: قراءة الرواية، ص: 112.

تطور الأحداث. وهو في الغالب زمن نفسي مكثف يحدث في وعي الشخصية وتفكيرها. فإذا كان الزمن في الرواية الاجتماعية يأخذ توظيفا بارزا، حيث تشكل المادة الاجتماعية في ضوء التعاقب الزمني الواضح، فإننا نجد في الرواية النفسية بديلا للزمن الاجتماعي العريض يتمثل في الزمن النفسي المكثف، الذي يتمثل في اللحظات النفسية الهامة في حياة الشخصية من الوجهة النفسية.

«إن غاية الرواية السيكولوجية أن تجعلنا ندرك كيفية تشكل مشاعر الفرد واتجاهاته. نشاركه تجاربه الخاصة، نفهم طبيعة العالم الخاص بسلوكه الشخصي المتفرد»⁽¹⁾.

تصف سيرة «أديب» لطف حسين ولاسيما في المرحلة الثانية من وجوده في باريس مدى التمزق النفسي الذي يعاني منه الأديب، حيث يعرض الأديب تيار أفكاره من خلال مذكراته ورسائله إلى صديقه السارد، يصف فيها تغير أطوار نفسه وفشله الدراسي وصراعه مع غرائزه النفسية المدمرة وما يعانيه من هلوسات مدمرة وكوابيس مرعبة، وكيف انحدر من شخصية خيرة ذات كفاءة وطموح إلى شخصية منحطة يائسة انتهى بها الأمر إلى الجنون والإقامة في أحد المصحات النفسية والعقلية.

الرواية الرمزية: بخلاف النوعين السابقين، لا تقدم الرواية الرمزية وصفا تفصيليا لمجتمع محدد، ولا تصويرا نفسيا عميقا لإحدى الشخصيات، «وإنما نجد - في الحقيقة - بناء اجتماعيا غير واقعي غالبا، معزولا ومبالغيا في تصوير شذوذه»⁽²⁾.

إن السمة المميزة للرواية الرمزية أنها توظف الحكاية وتجعل

(1) روجر ب. هينكل: قراءة الرواية، ص: 116.

(2) طه حسين: أديب، طبعة بدون اسم الناشر ولا تاريخ ومكان النشر.

(3) روجر ب. هينكل: قراءة الرواية، ص: 130.

منها إطاراً رمزياً للتعبير عن أفكار مجردة، وتعتمد أسلوب التصوير المجرد المبالغ فيه في تشخيص الفكرة / الرمز، حيث تصبح الرواية مجرد فكرة ينبغي أن نبحث عنها، أي أن الشخصيات والحكاية ليست سوى رمز لفكرة، قد تكون فكرة فلسفية وأحياناً متعلقة بالطبيعة البشرية. ويعتبر «هينكل» رواية «البرتقالة الآلية» لأنثوني برجس مثلاً للرواية الرمزية. هذه الرواية يرويها مراهق عنيف هو «الكس»، زعيم عصابة في إحدى شوارع لندن كما يتخيلها الكاتب في المستقبل. إن الهواية التي يمارسها «الكس» وعصابته هي التسلية بضرب الناس في الشوارع. حدث ذات مرة أن التقوا بمعجوز فراحوا يضربونه بعنف ووحشية دون شفقة. إن حكاية «الكس» وعصابته ليست سوى حكاية رمزية تشخص موضوع العنف. إن صور العنف الوحشية المبالغ فيها لدى هؤلاء المراهقين ترمز إلى فكرة الشر الكامن في الطبيعة البشرية.

الرومانسية الجديدة: تشخص الرواية الرومانسية الحديثة عوالم حكاية خاصة ومميزة «أحداث تقع في مكان منعزل بعيد عن البيئة الاجتماعية العادية، القصة تروى بطريقة غير مباشرة، ويعتمد إلى نقلها بصورة حرفية تعزل على الوصف كل التعميل لأن أحداثها كلها غريبة مثيرة للمعجب»⁽¹⁾

إن سياق الأحداث في الرواية الرومانسية الجديدة (الفضاء المعزول) لا يعطي أهمية للزمن في مفهومه الاجتماعي بالمقاييس العادية للنشاط الاجتماعي، حيث تظهر الشخصيات وكأنها تعيش في فضاء معزول خارج الزمن، لذلك يظل الحدث في الرواية الرومانسية «بلا تفسير، فالدوافع لا تنشأ استجابة للظروف المحيطة كما هو الشأن في الرواية الاجتماعية، ولكن المواقف تقفز إلى دائرة

(1) روجر ب هينكل: قراءة الرواية، ص: 140.

الشعور تامة ومكتملة، وتبلغ من القوة بحيث ندرك أن توترا نفسيا عميقا قد انشق، ولكننا لا نمتلك من الضوء شيئا يعبتا على ولوج منطقة الإحساس أو مراقبة التطور الفردي عن كثب كما هو الحال في الرواية النفية.⁽¹⁾

الملاحظة الجديرة بالاهتمام أن الكاتب يسمي هذا النوع بالرومانسية الجديدة، بغاية تمييزه عن «الرومانسية الكلاسيكية» مثل ملحمة الحب اليونانية القديمة «دافنس وشلو»، لأن القصص الرومانسية القديمة تصور شخصيات مثالية، غالبا ما تكون ذات ملامح أسطورية، مثل الآلهة، لكن القصة الرومانسية الحديثة على الرغم من كونها غريبة وغير طبيعية في كثير من جوانبها، إلا أنها تستند إلى واقع العصر الذي تنتمي إليه، بمعنى أنها لا تفقد علاقتها بالمجتمع.

1 - 2 النمذجة التلقائية :

انطلاقا من معيار الملفوظ الروائي يميز «باختين» بين نوعين من الرواية، الرواية المنولوجية والرواية الحوارية. فالملفوظ (الخطاب) الروائي يتميز بخاصية التعدد اللغوي، وهو تعدد مشخص اجتماعيا، بمعنى أنه يعكس صراعات اجتماعية وإيديولوجية.

الرواية المنولوجية (الأحادية): بحسب باختين، لا تقدم الرواية المنولوجية رؤية للعالم تكون نابعة من جدل وصراع وجهات نظر الشخصيات، وإنما تعكس رؤية خاصة بمؤلفها⁽²⁾، حيث يبنى رؤية واحدة في تشخيص الواقع، وتكون العلاقة بين الكاتب والشخصية الروائية علاقة تحكم وسيطرة، بحيث تفقد الشخصية حريتها

(1) روجر ب هينكل: قراءة الرواية، ص: 141.

(2) محمد بو عزة: البوليفونية الروائية، مجلة الفكر العربي، العدد 38، 1996، بيروت، ص:

واستقلالها لتصبح تعبيراً عن صوت الكاتب وإيديولوجيته، وبهذا التشخيص الأحادي تعمل الرواية المنولوجية على نفي وجهات النظر والأفكار المختلفة والإيديولوجيات المغايرة، مما يترتب عنه هيمنة وسيادة وجهة نظر واحدة على الخطاب الروائي، هي وجهة نظر الكاتب. إن الرواية المنولوجية تمثل حالة الملفوظ الأحادي الذي يهيمن فيه خطاب واحد، هو خطاب المؤلف.

الرواية الحوارية: «تقدم رؤية متعددة للعالم، مرتبطة باختلاف أنماط ورؤى الشخصيات، وما يسود بينها من علائق حوارية»⁽¹⁾، ويحاول فيها الكاتب أن يعرض لمختلف الأفكار والتصورات والأيديولوجيات حول الواقع. في الرواية الحوارية، والتي تسمى أيضاً بالرواية المتعددة الأصوات (الرواية البوليفونية) تنبني علاقة الكاتب بالشخصية على قاعدة الاستقلالية، حيث تتمتع الشخصية الروائية بحضور مستقل عن هيمنة الكاتب لأنه يترك لها أن تعبر عن أفكارها بخرية وتعرض أفكارها الشخصية، لذلك تحفل الرواية الحوارية بالأفكار المتعارضة والأيديولوجيات المتصارعة. تمثل الرواية الحوارية حالة الملفوظ المتعدد الذي يستوعب خطابات وملفوظات متعددة: خطاب السارد، خطابات الشخصيات.

1 - 3 النمذجة الجدلية:

يقيم «لوكاش» نمذجة للشكل الروائي على أساس علاقة البطل الإشكالي بالعالم. إن سمة هذه العلاقة هي القطيعة بينهما، وهذا ما يمنح الشكل الروائي بنية جدلية سمتها التعارض بين الذات والعالم، والتناقض بين الفرد والمجتمع، بحيث يبدو كل شيء في هذه البنية

(1) محمد بوعزة: البوليفونية الروائية، ص: 95. وأنظر أيضاً دراستنا الحوارية الروائية، مجلة البيان، العدد 304، 1995، الكويت، ص: 6.

الجدلية متحولاً ومتغيراً، يعاكس مبدأ الثبات في الملحمة.

رواية المثالية المجردة: في رواية المثالية المجردة يكون وعي البطل بالعالم محدوداً، بمعنى أن تعقد العالم الخارجي يفوق وعي البطل وإدراكه، وتكون النتيجة أن البطل يفشل في تحقيق مثله العليا، لأنه لا يدرك المسافة الفاصلة بين المثال أي الفكرة والواقع، بين الروح والحقيقة، وبالتالي لا يملك فهماً موضوعياً للعالم. إن بطل المثالية المجردة يعيش في المثال والخيال ولا يرى حقائق الواقع الموضوعية «وهو الذي ينسب ما يصيبه من عمى شيطاني، كل مسافة بين المثل الأعلى وبين النكرة، بين الروح esprit الكونية وبين الروح الفردية، وهو الذي يستتج من الوجود المثالي للفكرة، وجودها الضروري»^(١).

سبب هذا العمى يبدو البطل المثالي غير مستعد لتقبل الحقائق من حيث هي وقائع فعلية، إذا لم تتطابق مع أفكاره المثالية. وهذا ما يمثل سبب فشله في تحقيق هدفه وموضوعه، بحيث تصبح مواجهة المغامرة بالنسبة له أهم من الحياة. تمثل رواية «ذون كيشوت» لسرفانتيس النموذج المهم لرواية المثالية المجردة.

رومانسية خيبة الأمل: أو الرواية السيكلوجية بتعبير غولدمان، تنشأ القطيعة بين البطل والعالم في هذا الشكل الروائي من اتساع وعي البطل بحيث لا يعود يرضيه ما يقدمه العالم من إمكانيات للحياة، «أما بالنسبة للقرن التاسع عشر، فإن النمط الآخر لعلاقة الروح بالعالم والتي هي بالضرورة علاقة عدم تطابق، إن هذا النمط الآخر هو الذي اكتسب أهمية أكبر: نمط عدم التلازم الذي يرجع إلى أن الروح أوسع

(١) جورج لوكاش: نظرية الرواية، ترجمة الحسين سحبان، منشورات الثل، الرباط، ط ١، ١٩٨٨، ص: ٨٩.

وأرحب من جميع المصائر التي يسع الحياة أن تقدمها لها.⁽¹⁾
إذا كان البطل في رواية المثالية المجردة يحقق وجوده وكيونته بالخروج إلى عالم المغامرة، أي من خلال فعل الصراع مع العالم الخارجي، فإن البطل في رومانسية خيبة الأمل ينسحب من العالم وينطوي على ذاته، بحيث تصبح الحياة السيكولوجية الذاتية بالنسبة للبطل بمثابة الواقع الحقيقي. لذلك يتميز البطل هنا بالسلبية، لأنه بانطوائه على ذاته، ينحي الصراعات الخارجية جانباً، بخلاف بطل المثالية المجردة الذي يحتفظ بها ويعتبرها اختباراً لوجوده وإثباتاً لكيونته. تمثل رواية «التربية العاطفية» لفلويسر النموذج الحي لرومانسية خيبة الأمل.

الرواية التربوية: هذا النمط الثالث هو بمثابة محاولة تركيب للنموذجين السابقين «فموضوعة *thème* هذه الرواية هي مصالحة الإنسان الإشكالي - الذي يوجهه مثل أعلى هو بالنسبة إليه تجربة معيشة - مع الواقع الملموس والمجتمعي.⁽²⁾

الفرق البنيوي الحاسم بين البطل في المثالية المجردة ورومانسية خيبة الأمل، وبين بطل الرواية التربوية أن البطل الإشكالي في الرواية التربوية يتوصل إلى صيغة مصالحة بين ذاته والعالم، بحيث يحتل موقعا وسطا بين المثالية والرومانسية. فهو يقبل من جهة التكيف مع المجتمع بتقبل أشكال الحياة فيه، ومن جهة أخرى يحتفظ داخل ذاته على مثله وقيمه التي لا يمكن أن تتحقق إلا داخل ذاته. يتغلب البطل على عزله، ويسعى إلى أن يخفف من حدة القطيعة مع العالم وإيجاد صيغة لقبول الحياة الاجتماعية «فمضمون المثل الأعلى الذي يحيا في

(1) جورج لوكاش: نظرية الرواية، ص: 106.

(2) جورج لوكاش: نظرية الرواية، ص: 127.

قلب هذا الإنسان ويحدد فعله وغايته، هو أن يكشف هذا الإنسان في البنيات المجتمعية روابط وإنجازات لأشد أجزاء روحه صميمية. والنتيجة هي أن الروح تتغلب، مبدئياً على الأقل، على عزلتها. وهذا الفعل الناجع يفترض مجموعة بشرية حميمة، وإمكانية أن يفاهم الناس وأن يتصرفوا جماعياً، فيما يتعلق بما هو جوهري.⁽¹⁾ تمثل رواية «سنوات تعلم فلهم ما يستر» للشاعر الألماني جوته Goethe النموذج المهم لشكل الرواية التربوية.

2 - الرواية والسيرة الذاتية:

ترتبط معظم النظريات جنس الرواية بمفهوم التخيل، وبالمقابل ترتبط السيرة الذاتية بالواقع. تبني السيرة الذاتية على تصريح الكاتب بأنه يحكي حياته ويعرض مسار أفكاره ومشاعره. هذا التصريح يشكل ما يسميه قلب لوجون بميثاق السيرة الذاتية. بالمقابل تبني الرواية على ميثاق تخيلي يصرح فيه الروائي بأن ما يحكيه هو من صنع التخيل، وأي تشابه بين الأحداث والواقع هو محض صدفة.

2 - 1 ميثاق السيرة الذاتية:

إن شرط وجود السيرة الذاتية هو الميثاق الأنثروبوغرافي «الذي تكون هناك سيرة ذاتية (وأدب شخصي بصفة عامة) يجب أن يكون هناك تطابق بين المؤلف والسارد والشخصية»⁽²⁾ وذلك في مقابل الميثاق الروائي الذي ينفي هذا التطابق، ويعلن التخيل «في مقابل ميثاق السيرة الذاتية، يمكننا أن نطرح الميثاق الروائي الذي سيكون له مظهران: أولهما

(1) جورج لوكاش: نظرية الرواية، ص: 128.

(2) فيليب لوجون: السيرة الذاتية، ترجمة وتقديم عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط1، 1994، ص: 24.

تطبيق جلبي لعدم التطابق (إذ لا يحمل المؤلف والشخصية نفس الاسم)، والثاني تصريح بالتخييل (العنوان الفرعي رواية على العموم هو الذي يؤدي اليوم هذه الوظيفة على الغلاف، مع ملاحظة أن رواية تعني، في المصطلحات المعاصرة، ميثاقا روائيا)⁴⁰.

يتحقق ميثاق السيرة الذاتية (تطابق الاسم بين المؤلف، السارد والشخصية) بطريقتين:⁴¹

١ - ضميا: على مستوى علاقة المؤلف والسارد. هذا الميثاق الضمني بدوره يأخذ شكلين:

أ - استعمال عناوين: لا تترك أي شك حول كون ضمير المتكلم يحيل إلى اسم المؤلف (قصة حياتي، سيرة ذاتية،...).

ب - مقطع أولي للنص يتحمل فيه السارد التزامات أمام القارئ وذلك بالتصرف مثل المؤلف، بطريقة تجعل القارئ لا يحيل أي شك حول كون ضمير المتكلم يحيل إلى الاسم القائم على الغلاف، وإن كان هذا الاسم غير وارد في النص.

2 - بطريقة جلبة: على مستوى الاسم الذي يأخذه السارد - الشخصية في المحكي نفسه، والذي هو نفس اسم المؤلف المعروض على الغلاف.

| السيرة الذاتية | الرواية |
|---|---|
| - المرجع: الواقع. | - المرجع: التخييل. |
| - الميثاق الأتوبيوغرافي: تطابق المؤلف والشخصية. | - الميثاق الروائي: عدم تطابق المؤلف والشخصية. |

(1) فليب لوجون: السيرة الذاتية، ص: 40.

(2) فليب لوجون: السيرة الذاتية، ص: 39 - 40.

2 - 2 أنواع السيرة الذاتية:

يعرف «فليب لوجون» السيرة الذاتية كالآتي:

حكى استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته، بصفة خاصة.⁽¹⁾

يمكن تفكيك عناصر هذا التعريف للسيرة الذاتية في الجدول

التالي:

| شكل اللغة | الموضوع | وضعية المؤلف | وضعية السارد |
|-------------------|---------------------------------------|---|---|
| - حكى. - نثري. | - حياة فردية. - تاريخ شخصية معينة. | - تطابق المؤلف (الذي يحيل اسمه إلى شخصية واقعية) والسارد. | - تطابق السارد والشخصية الرئيسية منظور استعادي للحكي. |

ومثلما تتضمن الرواية كنوع أدبي أشكالاً وأنماطاً متعددة، تتضمن السيرة الذاتية أشكالاً وأنواعاً مختلفة، أهمها:

السيرة الموضوعية: إذا كان موضوع السيرة الذاتية هو الذات، حيث يتطابق المؤلف والسارد والشخصية الرئيسية، فإن موضوع السيرة الموضوعية هو الآخر، حيث يقوم السارد بحكي حياة إنسان آخر ورصد ظروف نشأته متبعا مراحل تطور حياته وانتقالاته في الزمان والمكان، ولذلك تسمى أيضا بالسيرة الغيرية. وغالبا ما يكون المترجم له في السيرة الموضوعية فرد ذو وضع اعتباري متميز، له مكانة في المجتمع والتاريخ، بحيث يكون الهدف من كتابة سيرته هو أخذ العبرة وتقديم حياته بوصفها نموذجا جديرا بأن يروى ويقتدى به.

السيرة الذهنية: هي السيرة التي يستعيد فيها الكاتب مراحل

(1) فليب لوجون: السيرة الذاتية: ص: 22.

حياته الفكرية والثقافية والتعليمية، ويعرض فيها مسارات تعلمه وتربيته
الذهنية والوجدانية، وما أثر في شخصيته الفكرية من تيارات ثقافية
وفلسفية وما عاشه من تحولات فكرية ونفسية. ومن أمثلة السيرة
الذهنية في أدبنا العربي، أوراق لعبد الله العروي، الذاكرة الموشومة
لعبد الكير الخطيبي، وأنا للعقاد، وتربية سلامة موسى لسلامة موسى.
تهتم السيرة الذهنية - على خلاف السيرة الذاتية - في المقام الأول
بجانب النمو الفكري النفسي للشخصية والمؤثرات الثقافية وميولها
الفنية وأذواقها الأدبية.

السيرة الذهنية الموضوعية: هي التي تهتم برصد تطور شخصية
فكرية معروفة تستأثر بالاهتمام ويقطب من أقطاب التأليف والفكر
الذي يحظى بمقومات وقيم تميزه عن غيره من الأعلام⁽¹⁾. يقوم
السارد فيها برصد مساره التعليمي والثقافي والمعنوي، ويتبع أطوار
حياته منذ نشأته وطفولته إلى وفاته. ومن أمثلة السيرة الموضوعية
الذهنية في أدبنا العربي، حياة الرافعي للعرنان، جبران لميخائيل نعيمة،
لمحات من حياة العقاد المجهولة لعامر العقاد، حياة مطران لطاهر
أحمد الطناجي.

في كل هذه الأشكال السيرية (نسبة إلى السيرة) نجد تداخلا
بدرجات متفاوتة بين السيرة الذاتية والسيرة الذهنية، بحيث يبقى مفهوم
البنية المهيمنة صالحا للتمييز بينهما، ففي أشكال سيرية يهيمن جانب
السيرة الذاتية (أحداث النشأة وظروف التعلم...) وفي أشكال أخرى
يهيمن جانب السيرة الذهنية (الفكر والثقافة).

في سيرة «أديب» لطلح حسين نجد هذا التداخل البنيوي بين أنواع

(1) محمد الداوي: شعرة السيرة الذهنية، كتاب فضائل مستقبلية، الدار البيضاء، ط1،
2000، ص: 12.

السيرة بمختلف أشكالها، فهي:

- سيرة موضوعية: حيث أن السارد الكاتب يقوم فيها بترجمة الحياة الشخصية لصديق له يمارس الأدب ويعشقه إلى حد الهوس والافتان. فيرصدية نشأته وطفولته ومراحل تعلمه وفترة عمله وحياته الزوجية وعلاقاته مع والديه. «إذا كان هذا كله صحيحاً، وأكبر الظن أنه صحيح، فيجب أن يكون صاحبي الذي أريد أن أتحدث إليك عنه أديباً. فليست أعرف من الناس الذين لقيتهم وتحدث إليهم رجلاً أضته علة الأدب، واستأثرت بقلبه كصاحبي هذا».

- سيرة ذاتية: يسترجع فيها السارد الكاتب طه حسين مراحل من حياته في طفولته وتعليمه الجامعي بالأزهر والجامعة المصرية، حيث يتطابق المؤلف مع السارد في ضمير المتكلم ويستحضر تجربته الذاتية كالأحالة على طه حسين في الأزهر والجامعة المصرية، والإشارة إلى عمى الكاتب واستعائه بخادمه الأسود الذي يرافقه في الطريق، وإشارته إلى كثير من معالم قرينته في صعيد مصر وهي نفس المعالم التي ذكرها في سيرته الذاتية «الأيام».

- سيرة ذهنية موضوعية: في رصده لحياة صديقه الأديب يركز السارد على الجانب الذهني الثقافي في سيرة صديقه الأديب، فيصف حبه الجنوني للأدب «ولعل إدمانه على الكتابة والقراءة، وإسرافه في الانحناء على الكتاب أو القرطاس هما اللذان شوها قله هذا التشويه» (ص7)، ويعرض المؤثرات الفلسفية والفكرية التي أثرت في مفهوم صديقه للأدب، ويستعرض قراءاته للأدب الغريبة وكيف وجهت تفكيره وشكلت رؤيته الثقافية والحضارية لبلاده مصر، بحيث أصبح النموذج الثقافي الغربي معياراً مفضلاً لديه للحكم على ثقافة وحضارة بلاده مصر.

بفعل هذا التداخل الأجناسي يمكن توصيف نص «أديب» بأنه
سيرة مركبة، تجمع بين الذاتي والموضوعي والذهني، وما يؤكد ذلك،
المزاوجة بين ضمير المتكلم وضمير الغائب، والانتقال من خطاب
الذات (الكاتب) إلى خطاب الآخر (الأديب) «فقد عرفته في القاهرة
قبل أن يذهب إلى باريس، ثم أدركته في باريس بعد أن سبقني إليها...»
(ص8)

الفصل الثالث

بنية الشخصيات

1 - مفهوم الشخصية:

يمثل مفهوم الشخصية عنصرا محوريا في كل سرد، بحيث لا يمكن تصور رواية بدون شخصيات، و«من ثم كان التشخيص هو محور التجربة الروائية»⁽¹⁾. ومع ذلك يواجه البحث في موضوع الشخصية صعوبات معرفية متعددة، حيث تختلف المقاربات والنظريات حول مفهوم الشخصية وتصل إلى حد التضارب والتناقض. ففي النظريات السيكلوجية تنخذ الشخصية جوهرها سيكلوجيا، وتصير فردا، شخصا، أي ببساطة «كائنا إنسانيا». وفي المنظور الاجتماعي تحول الشخصية إلى نمط اجتماعي يعبر عن واقع طبقي، ويعكس وعيا إيديولوجيا. بخلاف ذلك لا يعامل التحليل البيوي الشخصية باعتبارها جوهرها سيكلوجيا، ولا نمطا اجتماعيا، وإنما باعتبارها علامة يتشكل مدلولها من وحدة الأفعال التي تنجزها في سياق السرد وليس خارجه. إن التحليل البيوي وهو مجرد الشخصية من جوهرها السيكلوجي ومرجعها الاجتماعي لا يتعامل مع الشخصية بوصفها «كائنا» أي شخصا، وإنما بوصفها فاعلا ينجز دورا أو وظيفة في الحكاية، أي بحسب ما تعلمه، ومن ثم يستبدل غريماس مفهوم الشخصيات بمفهوم العوامل.

(1) روجرب. هينكل: قراءة الرواية، مرجع مذكور، ص: 231.

الشخصية كائن خيالي، تبنى من خلال جمل تتلفظ بها هي،
أو يتلفظ بها عنها.

2 - مظاهر الشخصية:

تبنى الشخصية اطرادا زمن القراءة، من خلال الأفعال التي تقوم بها أو الصفات التي تصف بها نفسها، أو تسند لها من شخصيات أخرى أو من طرف السارد.

ويتم التمييز بين هذه الملفوظات بحسب طبيعة المعرفة (المعلومات) التي تقدمها عن الشخصية. إجرائيا يمكن التمييز بين ثلاث مواصفات:

- مواصفات سيكولوجية: تتعلق بكيونة الشخصية الماخلية (الأفكار، المشاعر، الانفعالات، العواطف...).

- مواصفات خارجية: تتعلق بالمظاهر الخارجية للشخصية (القامة، لون الشعر، العينان، الوجه، العمر، اللباس...).

- مواصفات اجتماعية: تتعلق بمعلومات حول وضع الشخصية الاجتماعي، وإيديولوجيتها، وعلاقاتها الاجتماعية (المهنة، طبقتها الاجتماعية: عامل / طبقة متوسطة / برجوازي / إقطاعي، وضعها الاجتماعي: فقير / غني، إيديولوجيتها: رأسمالي، أصولي، سلطة...).

لذلك يقضي التحليل التمييز بين كيونة الشخصيات وأفعالها، بين المواصفات (الصفات) والوظائف (الأفعال)، أو بين الملفوظات الوصفية، والملفوظات السردية.

على مستوى التشخيص، أي بناء الشخصية، تنمي المواصفات التكوينية للشخصية إلى عدة مستويات سردية أو وصفية، يمكن إجمالها في الشكل التالي:

| الوصف | الحكي | الحوار | النولوج |
|--|-----------------|-----------------|------------------|
| - ما توصف به الشخصية. | - ما تفعله | - ما تقوله | - ما تفكر به |
| - وصف ذاتي : ما تقدمه | الشخصية. | الشخصية. | الشخصية. |
| الشخصية من أوصاف عن ذاتها. | - محكي الأفعال. | - محكي الأقوال. | - الخطاب الذاتي. |
| - وصف غيري: ما يقدمه السارد أو الشخصيات الأخرى من أوصاف عن الشخصية الموصوفة. | | | |

تظهير:

«فجأة، توقف أطفال الزقاق... ثم هملوا جميعاً دفعة واحدة: أمنا عيشة... أمنا... وتراكضوا حول... شبح عجوز... وقد سطرت تجاعيد الوجه وضمور الشفتين المتدفعتين داخل الفكين... كانت طويلة القامة... تسير وكأنها تنط أو تحاول أن تحاول القفز بشكل مضحك... أحاط بها أطفال الزقاق... دون أن تبالي بردعهم بل إن مظهر القوة الصارم الذي يطبع سحتها في الأغلب، كان يغيب هذه الأثناء ليولد مكانه مشروع ابتسامة، وكلما توقفت حيناً بعد آخر لتعدل مشيتها ووضعت قفتها على الأرض، دفعت إليهم بجمع يديها من محتوى القفة، يضم أصنافاً من طري الخبز وباسه، وقشور الخضر وقطع اللحم والسكريت، وما لا يحصى مما تقضي يومها في جمعه عن طريق التسول وتنقيب القمامات... ويدرك كل من في الزقاق أن عيشة عادت من جولاتها اليومية الطويلة عبر أحياء ومناطق في المدينة لا يعرفها سواها: ومن المعتاد أن عيشة أو العرجاء، كما يطلق عليها أحياناً في غيبتها، لا تفرغ من كيسها للأطفال ولا تناولهم منه إلا

عندما تدخل ويدخلون معها براكتها...» (الريح الشتوية 24 - 25)
تختلف الملفوظات السردية عن الملفوظات الوصفية في
مستويين:

أولا، صيغة تقديم الشخصية:

- تعتمد الملفوظات السردية صيغة الأفعال في تقديم الشخصية (تسير،
توقفت، تقضي، تدخل...).
- تعتمد الملفوظات الوصفية صيغة الوصف في تقديم الشخصية (عرجاء،
طويلة القائمة، عجوز، ضمور الشفتين...).

ثانيا، طبيعة المعرفة:

- تقدم الملفوظات الوصفية معلومات ظاهرة، ومعرفة مباشرة عن
الشخصية (عرجاء، طويلة، عجوز...)، لا تحتاج إلى استنباط وتأويل
القارئ.
- تقدم الملفوظات السردية معلومات ضمنية، ومعرفة غير مباشرة عن
الشخصية، حيث أن القارئ مدعو لاستخراج واستكشاف مظاهر
الشخصية من خلال ما تحيل عليه الأفعال. فأفعال المشي - مثلا -
(تسير كأنها تنط أو تحاول القفز، توقفت لتعدل مشيتها...) تحيل على
طريقة مشية الشخصية، بمعنى أنها تقدمها بطريقة ضمنية غير مباشرة،
بخلاف وصف «العرجاء» الذي يقدمها بطريقة مباشرة.

3 - أشكال التقديم:

المقصود بأشكال التقديم الطريقة التي يقدم بها الروائي شخصياته
في الرواية. بالنظر إلى تاريخ الرواية نرى تعددا في أشكال التقديم، ذلك
(1) مازك ربيع: الريح الشتوية، مطبعة الجراح الجديدة، الدار البيضاء، ط3، 1996.

أن هذه الأشكال تخضع لمنطق التحول الإبداعي من فترة إلى أخرى، وترتبط باختيارات الكتاب الفنية والجمالية. من الكتاب من يحرص على إبراز شخصياته بأدق تفاصيلها، فيسهب في وصف طبائعها وتعيين ملامحها مثلما نجد في الرواية الواقعية والرواية الاجتماعية، وهناك بالعكس من يعتمد إلى الإيجاز والاختصار، فيترك شخصياته بدون ملامح وأوصاف، وفي أحسن الأحوال يقدم معلومات ضئيلة لا تكفي لرسم صورة واضحة عنها. وهناك من الروائيين من يعتمد إرباك القارئ وتضليله بوضع شخصياته في أوضاع غامضة ومفارقة، مثلما نجد في بعض أشكال الرواية الحديثة، حيث «الشخصية الواحدة تحمل أكثر من اسم، شخصيات مختلفة تحمل نفس الاسم، تغير في الديمومة، نفس الشخصية قد تكون تباعا، امرأة، أو رجل، أشقر أو أسمر، ديمومة في التحولات (شخصيات مختلفة تقوم بنفس الفعل أو تتلقى نفس الأوصاف)»⁽¹⁾

أما تعدد المشاكل التي يطرحها تقديم الشخصية من حيث التنوع والاختلاف، يقترح فليب هامون مقياسين أساسيين يفيدان في القيام بهذه المهمة:

المقياس الكمي: وينظر إلى كمية المعلومات المتواترة المعطاة صراحة حول الشخصية.

المقياس النوعي: ينظر إلى مصدر المعلومات حول الشخصية، هل تقدمها الشخصية عن نفسها مباشرة أو بطريقة غير مباشرة عن طريق التعليقات التي تسوقها الشخصيات الأخرى أو المؤلف، «أم أن الأمر يتعلق بمعلومة ضمنية تم الحصول عليها من خلال فعل

(1) فليب هامون: سيملوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، 1990، ص: 49.

الشخصية ونشاطها.⁽¹⁾

انطلاقاً من معيار مصدر المعلومات عن الشخصيات، يتم التمييز عادة بين طريقتين في تقديم الشخصية:

التقديم المباشر: حين يكون مصدر المعلومات عن الشخصية هو الشخصية نفسها. بمعنى أن الشخصية تعترف نفسها بذاتها باستعمال ضمير المتكلم، فتقدم معرفة مباشرة عن ذاتها بدون وسيط، من خلال جمل تلتفظ بها هي، أو من خلال الوصف الذاتي auto - description، مثلما نجد في الاعترافات والمذكرات واليوميات والرسائل.

التقديم غير المباشر: حين يكون مصدر المعلومات عن الشخصية هو السارد، حيث يخبرنا عن طبائعها وأوصافها، أو يوكل ذلك إلى شخصية أخرى من شخصيات الرواية. في هذه الحالة يكون السارد وسيطاً بين الشخصية والقارئ، أو تكون إحدى شخصيات الرواية وسيطاً بين الشخصية والقارئ.

تظهير:

التقديم المباشر:

الوصف الذاتي: تقديم الشخصية لذاتها:

«ليتي لم أسمع لك أيها الصديق، فقد كنت أوتر أن أرتحل إلى فرنسا دون أن أذهب إلى ريفنا الحزين لأرى أبوي وأسرتي ولأرى قريتنا... لقد كنت شديد التردد في الذهاب إلى الريف. أحسن من نفسي ضعفاً شديداً على احتمال هذا الوداع المؤلم، وداع هذين الشيخين... هنالك رحلت إلى الريف وليتي لم أفعل، فلم أكن أظن

(1) المرجع نفسه، ص: 37.

أنى سألقى في هذا الريف ما لقيت في حزن لاذع وأم ممض وبأس لا صبر معه ولا احتمال له... فخرجت أهيم في الريف ألتبس راحة النفس في تعب الجسم، ولست أزعم أنى خرجت أريد وجهة بعينها، أو أسعى بلا غاية معروفة، إنما هو المشي ولأبعاد فيه، والخلوة إلى النفس، والفرار من لرم اللاتمين...» (سيرة «أديب» لطف حسين، 34- 35- 36)

المتكلم في هذا النص هو الأديب بطل سيرة «أديب» يصف حالته النفسية الحزينة وما يعترها من مشاعر التردد واليأس والألم، بسبب وداعه لأسرته قبل سفره إلى فرنسا للدراسة، من خلال الوصف الذاتي الذي يقدمه عن ذاته، بحيث يتعرف القارئ على نفسية البطل مباشرة منه. إن البطل نفسه هو مصدر نقل المعلومات إلى القارئ بدون وسيط. وبالتالي يقدم هذه المعلومات من خلال منظوره الذاتي، وليس من منظور الآخر، السارد القائب العالم بكل شيء، أو منظور شخصية أخرى تشترك معه في نفس القصة.

| المعلومات | | | مصدر المعلومات | الشخصية |
|-------------------|---------------------------------------|-------------------|----------------------|---------|
| الصفات الاجتماعية | الصفات النفسية | الصفات الخارجية | الشخصية نفسها: أديب. | أديب |
| - تعب الجسم. | - لا احتمال له ولا صبر للوداع المؤلم. | - أصله من القرية. | | |
| | - التردد. | - الأسرة. | | |
| | - حزن لاذع. | | | |
| | - ألم ممض. | | | |
| | - يأس لا صبر معه ولا احتمال. | | | |
| | - أهيم. | | | |

التقديم غير المباشر: تقديم السارد للشخصية

«ومثل ماذا أيضاً؟ مثل أم فتحية... كانت في العقد الرابع من عمرها، بشرتها السوداء مصقولة ووجها المستطيل يتميز بعينين صغيرتين يؤويهما لا يكاد يتوقف عن الحركة مع ابتسامة توهم الراثي بأنها تصدر مباشرة عن العينين. تلقائيتها في الأرج وكلامها سكر بلكته المعهودة عند النوبيين المتمصرين. غير أنها لم تكن، عندما نتحدث عن أصلها، حاسمة في تحديد أرض انتمائها: هل السودان أم النوبة؟ دائماً ترتدي جلابة سوداء مع طرحة من نفس اللون، ولا تظهر الألوان الزاهية إلا عندما تخلع الجلابة. تكاد تكون قصيرة - القامة شيئاً فاء، لكن ديناميتها تضيء علني حضورها امتدادات تملأ الحيز الذي تتحرك فيه.» (مثل صيف لن يتكرر 77 - 78)

مصدر المعلومات في هذا المقطع عن شخصية أم فتحية هو السارد. يتعرف القارئ على شخصية أم فتحية عبر وساطة السارد، وبالتالي عبر منظوره وصوته، من خلال ما يقدمه السارد من معلومات وأوصاف عن مظاهر الشخصية وطبائعها، وليس عبر المنظور الذاتي للشخصية وخطابها الشخصي.

| الشخصية | مصدر المعلومات | المعلومات | | | | | | |
|---|-------------------------------------|--|-----------------|----------------|-------------------|---|------------|--|
| أم فتحية. | السارد الغائب العالم بكل شيء. | <table border="1"> <tr> <th>الصفات الخارجية</th><th>الصفات النفسية</th><th>الصفات الاجتماعية</th></tr> <tr> <td>أصل انتمائها: النوبيون التمصرون شخصية حيوية: تملأ الحيز الذي تتحرك فيه.</td><td>تلقائيتها.</td><td> <ul style="list-style-type: none"> - العمر: العقد الرابع - لون البشرة: السود - شكل الوجه: مستطيل - حجم العينين: صغيرتان - لكة الكلام: نوبية - اللباس: جلابة سوداء - القامة: قصيرة </td></tr> </table> | الصفات الخارجية | الصفات النفسية | الصفات الاجتماعية | أصل انتمائها: النوبيون التمصرون شخصية حيوية: تملأ الحيز الذي تتحرك فيه. | تلقائيتها. | <ul style="list-style-type: none"> - العمر: العقد الرابع - لون البشرة: السود - شكل الوجه: مستطيل - حجم العينين: صغيرتان - لكة الكلام: نوبية - اللباس: جلابة سوداء - القامة: قصيرة |
| الصفات الخارجية | الصفات النفسية | الصفات الاجتماعية | | | | | | |
| أصل انتمائها: النوبيون التمصرون شخصية حيوية: تملأ الحيز الذي تتحرك فيه. | تلقائيتها. | <ul style="list-style-type: none"> - العمر: العقد الرابع - لون البشرة: السود - شكل الوجه: مستطيل - حجم العينين: صغيرتان - لكة الكلام: نوبية - اللباس: جلابة سوداء - القامة: قصيرة | | | | | | |

(1) محمد برادة: مثل صيف لن يتكرر، نشر للفنك، الدار البيضاء، 1999.

التقديم غير المباشر: تقديم الشخصية لشخصية أخرى

«ثم جاءت فترة أقفل عليه الباب لا يرى أحدا ولا يكلم أحدا. نفس الخلوات التي كان يتقنها أحمد الريفى في السجن: منذ الأيام الأولى لوصولنا إلى حي (أ) طلب العزلة، وقد يكون امتنع في عزلة هذه عن الأكل والخروج والمقابلة. ثم جاءت فترة أقفل باب الزنزانة لا يرى أحدا ولا يكلم أحدا. نفس الخلوات التي تدرّب عليها... ومن يرى الصورة الملونة الآن: الوجه الخامل المتعب... أما انتفاخه البادي في الصورة فكان موسميا. غالبا ما كان يهزل في خلواته المتكررة، ثم يعود إلى استوائه المعهود. أنه المحطوب قليلا عينا... المشعثان بوهج تلك الأيام. قامته المترسطة...»⁽¹⁾

مصدر المعلومات في المقطع عن شخصية أحمد الريفى هو شخصية سعد الأبرامى بطل رواية «الساحة الشرفية». تشترك الشخصيتان في نفس الحدث: الاعتقال في السجن، وتجمع بينهما صداقة السجن ومعاناته. على خلاف تقديم السارد الغائب العالم بكل شيء، الذي يكون خارج القصة، وبالتالي غير مشارك في أحداثها، فإن تقديم الشخصية من طرف شخصية أخرى مشاركة لها في نفس الحدث، يعكس منظورا ذاتيا هو موقف الشخصية المنجزة للتقديم من الشخصية موضوع التقديم، والذي يتحدد ويتأثر بشكل العلاقة التي تجمع بينهما.

(1) عبد القادر الشاوي: الساحة الشرفية، نشر الفنك، الدار البيضاء، ط2، 2005.

| المعلومات | | | مصدر المعلومات | الشخصية |
|--------------------------------|--|---|-------------------------------|-------------|
| الصفات الخارجية | الصفات النفسية | الصفات الاجتماعية | - شخصية - عدد الأبرامي. | أحمد الريفى |
| - أصله: الريف - معتقل سابق. | - الخلقة. - العزلة. - المزوف عن الأكل والشرب والخروج ومقابلة الناس. | - تعبيرات الوجه. - بنية جسمه وتغريتها: الانتفاخ، يزل، استراؤها المجهود - أنفه المحدود. - عيناه المشعان. قامته المتوسطة. | | |

4 - تصنيف الشخصيات :

تثير مسألة تصنيف الشخصيات إشكالات متعددة، أولاً لاختلاف التصورات حول مفهوم الشخصية، ثانياً لتعدد واختلاف معايير التصنيف إلى حد التضارب.

4-1 معايير تحديد البطل:

بحسب «بارث»⁽¹⁾ يطرح مفهوم البطل صعوبة حقيقية في التحديد تتصل بالمكانة التي يشغلها داخل الرد، فمن هو الفاعل البطل في الرد؟ كيف السبيل إلى تمييزه؟

(1) اعتمدنا في تحديد هذه المعايير على فليب هامون، سيولوجية الشخصيات الروائية، ص 61 وما بعدها.

(2) رولان بارت: التحليل النبوي للسر، ضمن كتاب طرائق تحليل الرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط 1، 1992، ص: 25.

فإذا كانت رواية الشخصية لا تطرح مشكلا، حيث أن السرد يركز على شخصية بذاتها، فإن أنواعا روائية أخرى تطرح مشكلا. ففي عدد من المحكيات نجد تقابلا بين شخصيتين خصمين متكافئتين. تتسارى أفعالهما، ويصير البطل في هذه الحالة مضاعفا، بحيث يصعب تحديد هوية البطل. كما أن مكانة الشخصية وأهميتها تختلف من شكل روائي إلى آخر. في الرواية الكلاسيكية تحتل الشخصية مكانة مهمة في السرد وتلعب دورا رئيسيا، بل إن عناصر السرد الأخرى تنظم انطلاقا منها، بخلاف ذلك تراجعت مكانة الشخصية في الرواية الحديثة إلى الخلف، خاصة مع ظهور الرواية المضادة للشخصية في فرنسا والتي عرفت بالرواية الجديدة مع «الآن غروب غربي»، و«نانالي ساروت»، و«ميشال بوتور».

يمكن التعرف على البطل من خلال مجموعة من العلامات والمعايير الكمية والنوعية.

- المقياس الكمي: وفرة المعلومات والعلامات والإشارات عن البطل بالمقارنة مع الشخصيات الأخرى.

في سيرة «أديب» يقدم السارد معلومات شاملة ووافرة عن شخصية صديقه الأديب. معلومات تخص مظهره الجسدي الخارجي، ومعلومات تخص طفولته وأسرته، ووضع الاجتماعى، ينحدر من أسرة ريفية غنية، متزوج، موظف، مثقف مولع بالقراءة والأدب والفكر. معلومات تخص أفكاره وطموحاته وحالاته النفسية وتقلبات مزاجه. إنه يقدم وصفا شاملا وكلها لشخصية البطل، يرصد بدقة فائقة حتى لكنة صوته وطريقة كلامه. بالمقابل مثلا، في حديثه عن والديه، يكتفى السارد بإسناد صفة واحدة لهما (الشيخين) «ليتني لم أسمع لك أيينا الصديق، فقد كنت أوشر أن أرتحل إلى فرنسا دون أن أذهب إلى

ريفنا الحزين لأرى أبوي وأسرتي.. أحس من نفسي ضعفا شديدا
على احتمال هذا الوداع المؤلم، وداع هذين الشيخين الذين لم يكونا
يحتملان إقامتي في القاهرة، (ص34)

بالمقارنة مع وفرة كمية المعلومات والأوصاف عن البطل، يختزل
السارد كمية المعلومات عن والديه في صفة واحدة (الشيخين)، فلا
يذكر اسمهما، بل تأتي الإشارة إليهما في سياق الحديث عن البطل،
بمعنى أن حضورهما عابر، ومشروط بوجود البطل، وفي غياب البطل
لا وجود لهما. في مقابل الشخص (التمثيل) المتامي للبطل يحظى
والداه بشخص اختزالي يقلص من حضورهما وصورتهما.

| البطل | الشخصيات الأخرى |
|------------------|-----------------|
| - وفرة المعلومات | - قلة المعلومات |
| - تشخيص متامي | - تشخيص اختزالي |
| - حضور مستمر | - حضور عابر |
| - حضور مهيم | - حضور باهت |

المقياس النوعي: يتعلق بطريقة بناء الشخصية وتقديمها في
الخطاب السردى، خاصة على مستوى تعظّمات الشخصية وأشكال
ظهورها وحضورها في المحكي..

أ - التفريد:

حين يخص الروائي شخصية البطل بمجموعة من الصفات
لا تملكها الشخصيات الأخرى، أو تملكها بدرجة أقل، فإنه يجعل
شخصية البطل متفردة بهذه الصفات.

في سيرة «أديب» يخص السارد البطل المترجم له من بين كل

الشخصيات بصفة «أديب». التفريد هنا قائم على منح صفة لشخصية وحجبها عن شخصية أخرى. يصبح هذا التخصيص امتيازاً تحظى به شخصية على حساب الشخصيات الأخرى.

تأتي الإشارة إلى والدي الأديب في رسالة البطل إلى صديقه السارد، ومعنى ذلك أن الوالدين لا يتمتعان بحضور مستقل، ووجود قائم، إنهما مجرد إشارة عابرة في كلام البطل، يتحدد حضورهما من خلال قول شخصية أخرى، وليس من خلال ما يقومان به من أفعال. حضورهما مرتبط بحدث رجيل البطل إلى فرنسا، لذلك ما إن يسافر البطل يغيب الوالدان من مشهد الحكى، وبالتالي لا ديمومة لهما في زمن الحكى، بمعنى أن السارد لا يمنحهما حضوراً دائماً ومستقلاً في عالم القصة. إنه حضور في كلام البطل وليس حضوراً من خلال الفعل. فإذا كان البطل محدد من خلال ما يقوم به من أفعال، فشخصية الوالدين بدون فعل.

| البطل | الشخصيات الأخرى |
|---|--|
| - ملقب، مكنى، مسمى. | - بدون اسم. |
| - له قصة (الرحلة إلى فرنسا). | - لا قصة لها. |
| - له تاريخ: ماض وحاضر، هدف في المستقبل. | - بدون تاريخ. |
| - موصوف. | - غير موصوفة. |
| - مشارك في القصة من خلال أفعاله. | - حاضرة في القصة من خلال أقوال شخصية أخرى. |

ب - أشكال ظهوره وحضوره:

يتعلق الأمر هنا بأشكال تقديم البطل، من حيث التركيز عليه، وطريقة ظهوره، بمعنى تقديم البطل في سياقات وحالات ترسخه في

ذاكرة القارئ:

يبدأ الفصل الأول في رواية «مثل صيف لن يتكرر» بالمقطع التالي «قرأ حماد ما كتبه منذ عشر سنوات في ورقة بيضاء: «ميدان باب الحديد، شهر أغسطس، الشمس في منتصف النهار»...توقف قليلا ليشرح مع خواطره: لماذا يبدأ من ميدان باب الحديد؟ أليس من الأفضل أن يبدأ من وداع عائلته في الرباط أو من ركوب السفينة بالدار البيضاء يوم 13 يوليوز باتجاه مارسيليا، أو من محطة القطار بباريس في مطلع النهار وهو يتجه إلى روما.» (ص7)

البطل (حماد) هو أول من يسمي، وأول من يوصف. يختاره السارد من بين كل الشخصيات لتدشين بداية الحكى. إنه أول من يدخل خشبة المسرح. وبالتالي، يتعرف عليه القارئ منذ اللحظة الأولى الحاسية في الحكى، لحظة البداية وانطلاق القصة، بخلاف الشخصيات الأخرى التي يتأخر ظهورها. بعد ذلك يقدم السارد وصفا خارجيا لجسد ومظهر «حماد»، ثم يعرفنا بقصة رحلته إلى القاهرة لإتمام دراسته. من سمات توكيد «حماد» كشخصية بطل: ظهوره في بداية القصة منفردا، ~~وهناك~~ ^{وهناك} يمنحه حضورا مستقلا عن الشخصيات الأخرى، بالمقابل يظهر أصدقاؤه الطلبة على فترات متباعدة.

على مستوى الوظائف، هو بطل سارد لقصته في مذكراته ويوميته، له قصة هي مدار الشخصيات الأخرى. تشكل كينونته بما ينجزه من أفعال، رحلته إلى القاهرة، وانتقالاته في فضاءاتها. وهو الشخصية الوحيدة التي تكتب مذكراتها ويوميته، وبالتالي يخصه السارد بوظيفة، لا تسند للشخصيات الأخرى. ويتخذ السارد مذكراته مرجعا في الحكى.

| البطل | الشخصية |
|--|--|
| - ظهور في اللحظات الحاسمة للقصة (بنابة/ نهاية)، والأحداث الأساسية. | - ظهور في لحظات غير هامة (انتقال - وصف) أو في أماكن غير مرسومة. |
| - ظهور مستمر. | - ظهور وحيد أو على فترات. |
| - ظهور منفرد. | - ظهور برفقة شخصية أخرى. |
| - حضور مستقل. | - حضور مرتبط بشخصيات أخرى. |
| - مشارك وسارد لقصة. | - مشارك بسيط في القصة. |

ت - موقعه في نسق الحكى:

تسند للبطل وظائف وأدوار لا تسند إلى الشخصيات الأخرى، وغالبا ما تكون هذه الأدوار شمنة (مفضلة) داخل الثقافة والمجتمع.

في سيرة «أديب» يقوم البطل بأدوار ووظائف لا تسند للشخصيات الأخرى. فهو الذي يتصل بالسارد ويتعرف عليه، ويقوده في الحياة بحيث يصبح السارد تابعا للبطل يخضع لخططه وتعليماته. يخرج البطل صديقه السارد من بيته، وتسكع به في الشوارع، ثم يعود به إلى بيته، وهو الذي يعرفه على مدينة القاهرة، بينما السارد مجرد تابع له وحتى إن اعترض فإنه يستسلم له في النهاية. وعندما تعترضهما مشاكل، البطل هو من يقوم بحلها. وحينما يقدم البطل طلبه إلى الجامعة لاختياره ضمن بعثة الطلبة إلى فرنسا، تعترض طلبه مشاكل، لكنه يتغلب على كل هذه المشاكل، ويقبل طلبه. يسافر إلى فرنسا ويبدأ قصة جديدة هي قصة الانبهار بالغرب. يعجب أساتذته الفرنسيون بتفوقه الدراسي. وتنشأ الحرب ويغزو النازيون العاصمة

الفرنسية، فتستدعي الدولة المصرية طلبتها من فرنسا، لكنه يتحدى هذا القرار الحكومي ويرفض العودة إلى بلاده لأنه يعتبرها جينا وهروبا.

| البطل | الشخصية |
|---|--|
| - شخصية/ متبوعة (تقود ونمّل المتناقضات) | - شخصية تابعة. |
| - تشكل من خلال فعل (حدث) تقوم به. | - تشكل من خلال قول (شخصية مشار إليها). |
| - تشكل في مواجهة معيق وتتصر عليه. | - تنهزم أمام المعيق. |
| - شخصية لها جاذبية. | - بدون جاذبية. |
| - تحصل على مساعدين. | - لا تحصل على مساعدين. |

ث - التحديد القبلي:

يحدد النوع الأدبي البطل بشكل قبلي. في السيرة الذاتية البطل هو الشخصية الوحيدة التي تتطابق مع ضمير المتكلم. تقول ليلي أو زيد عن سيرتها الذاتية «رجوع إلى الطفولة»: «وهكذا كانت كتابة سيرتي الذاتية غير واردة لأنني فوق هذا وذاك امرأة في مجتمع ظلت فيه تاريخيا ولأمد طويل مستبعدة وساكنة... كان علي أن أنتظر سنوات طويلة قبل أن أقرأ على كتابة سيرتي الذاتية⁽¹⁾. بحكم ميثاق السيرة الذاتية تتطابق البطلة في سيرة «رجوع إلى الطفولة» مع ضمير المتكلم المؤنث.

(1) ليلي نهر زيد: رجوع إلى الطفولة، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2000، ص: 4.

وفي السيرة الموضوعية، يحدد النوع الأدبي البطل بشكل قبلي، من خلال ميثاق مشترك بين المؤلف والقارئ، يعلن السارد في سيرة «أديب» لطف حسين عن البطل منذ لحظة البداية «إذا كان هذا صحيحاً، وأكبر الظن أنه صحيح، فيجب أن يكون صاحبي الذي أريد أن أتحدث إليك عنه أدبياً. فلست أعرف من الناس الذين لقيتهم وتحدثت إليهم رجلاً أضته غلة الأدب، واستأثرت بقلبه ولبه كصاحبي هذا.» (ص4)

- التحديد القبلي للبطل: «فيجب أن يكون صاحبي الذي أريد أن أتحدث إليك عنه أدبياً».

- إضافة إلى التحديد القبلي للبطل يوظف السارد إجراء التفريد في تحديد البطل، حيث أن السارد يخصص صاحبه بطل «أديب» بصفة تميزه عن الشخصيات الأخرى «فلست أعرف من الناس الذين لقيتهم وتحدثت إليهم رجلاً أضته غلة الأدب، واستأثرت بقلبه ولبه كصاحبي هذا.» فالبطل من بين كل شخصيات النص هو الموصوف بصفة «أديب». إن إسناد صفة للبطل وحجبها عن الشخصيات الأخرى تأكيد لبطولته وتميزه.

| البطل | نوع التحديد |
|---|---|
| - تحديد عرفي مسبق (السيرة الذاتية، الحكاية الخرافية). | - تحديد جلي: اسم الشخصية في السيرة الذاتية هو نفسه اسم المؤلف. - تحديد ضمني: تعليقات داخل النص كأن يسمي النص شخصية «بطلاً»، وينعت أخرى بـ «الخائن».. |

4- 2 الشخصيات الرئيسية/ الشخصيات الثانوية:

تعدد معايير التمييز بين الشخصيات الرئيسية والثانوية، بحكم اختلاف الأشكال الروائية وتغير معايير تقييم الفرد سواء عبر التاريخ، أو اختلافها من ثقافة إلى أخرى، ومن مجتمع إلى آخر. يحدد «هينكل» خصائص الشخصيات الرئيسية في ثلاثة⁽¹⁾:

- مدى تعقيد التشخيص.

- مدى الاهتمام الذي تستأثر به بعض الشخصيات.

- مدى العمق الشخصي الذي يبدو أن إحدى الشخصيات تجسده.

يقصد بمعيار تعقيد التشخيص نمط الشخصيات المعقدة التي ترجع أفعالها وتصرفاتها إلى مجموعة متداخلة ومركبة من الدوافع والانفعالات المتناقضة، بما يجعلها عرضة لتغيرات حاسمة. ومعنى ذلك أن الشخصيات الرئيسية تمثل نماذج إنسانية معقدة وليست نماذج بسيطة، وهذا التعقيد هو الذي يمنحها القدرة على اجتذاب القارئ. هذا المعيار يخص بنية الشخصية في ذاتها، وفي هويتها النفسية.

بالمقابل يخص معيار الأهمية بناء الشخصية وطرق تقديمها على المستوى السردى. من هذا الجانب الشكلي، الشخصيات الرئيسية هي التي تستأثر باهتمام السارد، حين يخصها دون غيرها من الشخصيات الأخرى بقدر من التمييز، حيث يمنحها حضوراً طاعياً، وتحظى بمكانة متفوقة. هذا الاهتمام يجعلها في مركز اهتمام الشخصيات الأخرى وليس السارد فقط.

ويقصد بمعيار العمق الشخصي غموض الشخصية بما يجعلها مثار اهتمام الشخصيات الأخرى. «ذلك أن جميع الناس الذين يلفهم

(1) روجر ب. هينكل: قراءة الرواية، ص: 233.

الغموض أو تشكل حياتهم لغزا غامضا علينا يستيرون شغفنا.⁽¹⁾
 يسمى «فورستر» الشخصيات المعقدة بالشخصيات المدورة round، التي تجسد كل أنواع التنوع والتعقيد في الطبيعة الإنسانية، لذلك يعتبرها الشخصيات المناسبة لتمثيل البعد المأساوي، في مقابل ما يسميه بالشخصيات المسطحة flat، التي تعكس فكرة ثابتة لمؤلفها.

على أساس هذا التقابل بين النمطين، تتميز الشخصيات المدورة بكثافة سيكولوجية، وتمثل في أغلب الأحيان حالة درامية معقدة ومركبة، بينما تفتقر الشخصيات المسطحة إلى الكثافة السيكولوجية والتعقيد الذي يميز الطبيعة الإنسانية، ولأنها ذات بعد أحادي ثابت غير متغير.

إن الشخصيات الرئيسية ونظرا لاهتمام الذي تحظى به من طرف السارد، يتوقف عليها فهم التجربة المطروحة في الرواية، فعليها نعتد حين نحاول فهم مضمون العمل الروائي.

بالمقابل تنهض الشخصيات الثانوية بأدوار محدودة إذا ما قورنت بأدوار الشخصيات الرئيسية. قد تكون صديق الشخصية الرئيسية أو إحدى الشخصيات التي تظهر في المشهد بين حين وآخر. وقد تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل أو معيق له. وغالبا ما تظهر في سياق أحداث أو مشاهد لا أهمية لها في الحكى. وهي بصفة عامة أقل تعقيدا وعمقا من الشخصيات الرئيسية، وترسم على نحو سطحي، حيث لا تحظى باهتمام السارد في شكل بنائها السردى، وغالبا ما تقدم جانبا واحدا من جوانب التجربة الإنسانية.

(1) المرجع نفسه، ص: 239 - 240.

(2) E. M. Forster: Aspects of the Novel, Penguin Books, 1977, p:73

| الشخصيات الثانوية | الشخصيات الرئيسية |
|---|-------------------------------------|
| - مسطحة. | - معقدة. |
| - أحادية. | - مركبة. |
| - ثابتة. | - متغيرة. |
| - ساكنة. | - دينامية. |
| - واضحة. | - غامضة. |
| - ليست لها جذابة. | - لها قدرة على الإدهاش والإقناع. |
| - تقوم دور تابع عرضي لا يغير مجرى الحكيم. | - تقوم بأدوار حاسمة في مجرى الحكيم. |
| - لا أهمية لها. | - تتأثر بالاهتمام. |
| - لا يؤثر غيابها في فهم العمل الروائي. | - يتوقف عليها فهم العمل الروائي. |
| - الروائي. | - ولا يمكن الاستغناء عنها. |

تظهر:

تعتبر شخصية الأديب شخصية رئيسية في سيرة «أديب» لطف حسين، تتوفر على كل معايير التعقيد، وإجراءات «التفرد»، أي مجموع الخصائص البنيوية والسرديّة التي تتفرد بها شخصية بالمقارنة مع الشخصيات الأخرى، وتمنحها صفة الشخصية الرئيسية. بالنسبة لشخصية الأديب في نص «أديب»، إضافة إلى تفردا بعنوان النص، حيث يعتمد النص عنوانه من صفة الشخصية الرئيسية، فإن شخصية الأديب تتفرد بمجموعة من الخصائص، فهي:

- شخصية مركبة: تتحكم في أفعالها وسلوكها دوافع نفسية متناقضة، وتتصارع في داخلها المتناقضات: الجد والهزل، الإصرار

والعجز، التفوق والفشل،، الطموح والتهور، انصافاً والتكرار، القوة والضعف، الحزن والفرح، فجأة وبذون مبررات معقولة ينتقل من حالة إلى حالة مناقضة «وصاحبي ينتقل فجأة في غير تهيؤ ولا تدرج ولا انتظار لهذا الانتقال... وإذا أنت ترى هذا الرجل وقد وثب فجأة من نقيض إلى نقيض» (ص 145)

هذه التركيبة المتناقضة هي التي ستؤدي به في نهاية المطاف إلى الجنون، والإقامة في إحدى المصحات العقلية، حيث أن مسارها يعكس خطأ انحدارياً مأساوياً من حالة مشرقة مشعة بالطموح والإرادة والعزم والتضحية إلى حالة قاتمة من السقوط في أحضان الرذيلة والدنس، وصولاً إلى السقوط النهائي في مهاوي الجنون.

- شخصية متغيرة: تتغير حسب تطور الأحداث وتناميها، ولا تبقى على صورة ثابتة. إذ يتحول من شخصية جذابة، مثقف مؤلف بالأدب والثقافة والعلم، يحرص على استقرار بيته، إلى شخصية ناكرة للخير والجميل فيهدم أسرته بنفسه ويطلق زوجته الطيبة رغم حبه لها واعترافه بفضلها عليه. وباجتيازه لحدود بلاده وسفره إلى فرنسا في البعثة الدراسية يتغير تغيراً جذرياً من النقيض إلى النقيض، من رجل شرقي يحرص على الفضيلة إلى رجل مستلب، مستهتر بالأخلاق، لا يقيم وزناً لأخلاقه الشرقية، فيرتمي في أحضان الرذيلة ويتحول إلى شخص آخر تستبد به الشهوة ووكّل أنواع المحرمات التي كان يمتنع عنها في بلاده، ويخسر طموحه الذي ضحى بزوجه وأسرته من أجله في مجالس اللهو والمتعة والشهوة العادية. ويتحول من مثقف كفء متفوق إلى رجل خامل متعاس غارق في غيوبة الخمر واللهو والمتعة. كيف انتقلت

من طور إلى طور، وكيف تغيرت من حال إلى حال أكنت خيرا فأصبحت شريرا أم كنت شريرا أتكلف الخير، فلما بلغت هذا البلد ألقيت عن نفسي أعباء التكلف وأثقاله وظهرت لنفسي كما أنا، لا متحفظا ولا متأنفا؟ أم ماذا؟ إني لفي حيرة لا أعرف لها حدا.. فأنا مدفوع إلى الشر ما في ذلك شك، وأنا عاجز عن المقاومة، وأنا أسأل نفسي دون أن ألح عليها في السؤال: اليس يمكن أن تكون هناك قوة خفية مأكرة قد دفعتني إلى ما وراء البحر لألقى في هذه الأرض الغريبة كيلا يدبر وأمرأ يراد، ولأكون نهبا لشياطين الإثم والغواية والفساد» (ص116).

شخصية جذابة: تستأثر باهتمام الشخصيات الأخرى، فالسارد الكاتب معجب بشخصية الأديب، خاصة شغفه بالقراءة وولعه بالأدب إلى حد الافتان، كما أن الأديب في سفره إلى فرنسا، يستأثر باهتمام الشخصيات الأجنبية الفرنسية، سيعجب الأساتذة بتفوقه الدراسي وذكائه، كما أنه سيكون محط إعجاب النساء الفرنسيات. تتفرد شخصية الأديب وحدها بصفة الجاذبية من بين كل الشخصيات الأخرى، وهذا ما يشكل أفضلية وامتيازا لا تحظى به شخصيات النص الأخرى.

ثمة شخصية أخرى رئيسية تأتي في المرتبة الثانية بعد شخصية الأديب. هي شخصية السارد الكاتب، فهو:

- شخصية ذات دور رئيسي في الحكى: يقوم السارد بأدوار رئيسية حاسمة في الحكى. فهو الصديق الحميم الوفي للأديب، وهو المؤتمن على أسرار، يسوح له بأسراره ويطلع على خفايا نفسه، على فضائلها وعلى رذائلها. وهو الذي يتلقى رسائله ويحصل على أوراقه ومذكراته ويوميته، وهو الشخصية الوسيط بين الأديب

وأسرته، يطلعهم على أخبار ولدهم المغترب. وهو الوسيط بين الأديب والقارئ، فلولا السارد لما أمكن لأوراق الأديب ومذكراته أن ترى النور ويطلع عليها القراء.

- شخصية جذابة: مثيرة للإعجاب. فهو أعمى لكن إعاقته لم تمنعه من إكمال دراسته والتغلب على ظروف العجز الجسدي (العمى) والقهر الاجتماعي (الفقر). وتمثل سيرته نموذجا للنجاح والتفوق.

- شخصية متغيرة: تنتقل من وضع سيئ إلى وضع أفضل، تمثل نموذجا ساطعا للارتقاء في الحياة، ذلك أن مساره في الدراسة والحياة يعكس خطا تصاعديا قوامه النجاح والتفوق. وبالتالي، إن سيرته جذيرة بأن تروى ويقتدى بها، لأنها تمثل سيرة غير عادية لشخص عاجز استطاع أن يحول عجزه إلى نجاح وتفوق، يتغلب على ظروف عجزه وفقره.

- شخصية مغايرة: تبدو شخصية السارد مخالفة لشخصية الأديب. فهو شخصية متوازنة لا تبالغ في أي جانب من جوانب الحياة، على خلاف شخصية الأديب المصرة في كل شيء، في اللهو والجد، في العلم والعبث. وتمثل سيرته مارا معاكسا لسيرة الأديب، فهو لم ينهر بحضارة فرنسا كما انهر الأديب. وفرنسا لم تكن بالنسبة له فضاء لإشباع غرائزه الجنسية وملذاته الحسية، بل فضاء للتعلم والجد والتحصيل. ولم تمثل فرنسا بالنسبة له فضاء للضياع والجنون، بل فضاء للنجاح والعودة إلى بلاده مثقوا منجزا للمهمة التي أرسل من أجلها. في مقابل مسار السقوط والنشل، الذي تشخصه سيرة الأديب، تخط سيرة السارد مسار الصعود والنجاح.

وثمة شخصيات ثانوية وعابرة أخرى يستحضرها المؤلف

داخل المحكي، كالخادم الأسود والزوجة حميلة والوالدين وفرند وأخ الكاتب. تقوم هذه الشخصيات بدور تكميلي وهامشي، حيث يستدعيها الكاتب كموامل مساعدة أو عوامل معيقة. فإذا أخذنا مثلاً شخصية الخادم هي شخصية ثانوية ومنطحة، سواء من على مستوى المقياس الكمي أو المقياس النوعي:

- المقياس الكمي: كمية المعلومات المعطاة عن شخصية الخادم ضئيلة جداً، فالسارد لا يذكر اسمه، وهو شخصية مسطحة غير موصوفة جسدياً ولا سيكولوجياً ولا نسمع صوتها داخل المحكي. كل ما يعرفه القارئ عنها هو صفة واحدة «الخادم».

- المقياس النوعي: على مستوى المقياس النوعي، يقوم الخادم بدور مساعد للسارد الأعمى، يرافقه في تنقلاته، ويدله على الطريق. ليس له حضور مستقل عن شخصية السارد، بمعنى أن حضوره مرتبط بشخصية أخرى، وبالتالي لا يتمتع بوجود مستقل داخل المحكي. لذلك يكون ظهوره في المحكي على فترات وليس مستمراً، ويبدأ ظهوره في التقلص إلى أن يغيب في المرحلة الثانية من حياة السارد، مرحلة السفر إلى فرنسا، وبالتالي فظهوره مرحلي ومؤقت وليس دائماً، لا يؤهله لأداء دور حاسم في المحكي. لذلك يحدث أن يستغني السارد الأعمى عن مرافقه الخادم دون أن يؤثر غيابه على المحكي، مثلما يحدث عندما يخرج السارد مع صديقه الأديب، بدون مرافقه الخادم، وأيضاً عندما يسافر السارد إلى فرنسا، يغيب الخادم من مشهد المحكي، ولا يذكره السارد بثبات، ونساء القارئ.

الشخصيات المرجعية⁽¹⁾: هي الشخصيات التي تحيل على دلالات وأدوار وأفكار محددة سلفاً في الثقافة والمجتمع، بحيث

(1) فيليب هامون: سيملوجية الشخصيات الروائية، ص: 24.

يكون إدراك القارئ مضامينها ودلالاتها الرمزية مرتبطا بدرجة استيعابه لهذه الثقافة. تقوم هذه الشخصيات المرجعية بوظيفة «الإرساء المرجعي»، بمعنى أنها تربط القصة بمرجعها الثقافي والتاريخي. وأهم نماذج الشخصيات المرجعية، الشخصيات التاريخية (صلاح الدين الأيوبي، عمر المختار...)، الشخصيات الأسطورية (السندباد، سيزيف...)، الشخصيات الاجتماعية (العامل، المحتال، البخيل...)، كل ما يجمع بين هذه الأنماط على اختلاف مرجعياتها، هو أنها تحيل على دلالات محددة سلفا في ثقافة المجتمع.

في سيرة «أديب» يستحضر السارد شخصيات مرجعية منها أبي العلاء المعري، والتمني، والأخطل، وموسيه، وسيرون، والروم. تنتمي هذه الشخصيات إلى ثقافتين مختلفتين. الثقافة العربية والثقافة الغربية، وبالتالي تحيل على تاريخين مغايرين.

5- العلاقات :

لا يتشكل مدلول الشخصية فقط من خلال ما تقوم به من أفعال، ولكن أيضا من خلال التقابل، أي من خلال علاقة الشخصية بشخصية أخرى. والمؤكد أن هذه العلاقة تتغير وتبديل بفعل تطور مسار الحكوي. ويكمن المشكل في تحديد أنواع العلاقات بين الشخصيات في أنها في غاية التنوع والتعقيد، ذلك أن هذه العلاقات تنوع وتعقد بتعدد وغموض التجربة الإنسانية. ولتسهيل عملية التحليل يختزل «تودورف» هذه العلاقات في ثلاثة أنواع: الرغبة، التواصل والمشاركة⁽¹⁾.

(1) نرفيطان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ترجمة الحسين سحان وفؤاد صفا، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، ص: 48.

تظهير:

في سيرة «أديب» نجد الرغبة في تحقيقها الواضح في مفهوم الحب، نجدها عند الأديب تجاه زوجته حميدة. وعلاقة التواصل تجد تجسدها الصريح في فعل «المسارة» بين الأديب وصديقه السارد. يوجد السارد والأديب في علاقة مسارة، ذلك أن الأديب يتخذ من صديقه السارد المؤتمن الوحيد على أسراره، يوح له بأسراره ويطلع عليه عليها من بين كل الشخصيات لأنه «أحفظهم لسره» (ص151)، وهذا ما يبرر الرسائل بينهما. فالرسائل تجسد لعلاقة التواصل بينهما التي أساسها المسارة، أي البوح بالأسرار. وتتخذ علاقة المشاركة في «أديب» شكلين: شكل معنوي نفسي، فالسارد يشارك صديقه الأديب أحزانه حين يصبح على هاوية الجنون، وشكل مادي، فالسارد يساعد صديقه الأديب في تعلم المنطق، والأديب يساعد السارد في تعلم اللغة الفرنسية.

وتطبق قاعدة التقابل، تشتق من هذه العلاقات الثلاث الأساسية ثلاث علاقات مقابلة لها. علاقة الحب تقابلها علاقة الكراهية، والمسارة يقابلها فعل إنشاء السر وفصح، فيقلب التواصل إلى قطيعة، والمساعدة يقابلها فعل الحيلولة دون المساعدة، أي العائق. تتجسد هذه العلاقات السلبية في سيرة «أديب». حين يقدم الأديب طلبه للترشح مع بعثة الطلبة لفرنسا، يخفي عن إدارة الجامعة صفة زواجه، لأن من شروط الترشح أن يكون الطالب المرشح غير متزوج، لكن أحد أصحاب الأديب يقوم بفصح سره لدى إدارة الجامعة، وبسبب ذلك يطلق الأديب زوجته حتى يقبل طلبه. ومن ثمة تجد علاقة الكراهية طريقها بين الأديب والطالب الذي يفصح سره، وتحل القطيعة بينهما محل التواصل. ويقف أبوي الأديب عائقا أمام سفره إلى فرنسا.

| الشخصيات | العلاقات |
|-----------------------------|-------------------------------|
| الأديب / زوجته. | الرغبة ← الحب. |
| الأديب / السارد. | المسافة ← التواصل. |
| السارد / الأديب. | المشاركة المعنوية ← المساعدة. |
| السارد / الأديب. | المشاركة المادية ← المساعدة. |
| الأديب / الطالب (فاضح سره). | الكراهية ← القطيعة. |
| الأديب / السارد. | المعارضة ← العائق. |

6 - العوامل⁽¹⁾ les actants :

العامل مفهوم أكثر عمومية وتجريدا من مفهوم الشخصية. فقد يكون العامل شخصية أو حيوانا أو جمادا أو فكرة. إنه يعادل مفهوم الوظيفة. «إن العامل (الوظيفة في اصطلاح سوربوس...) يشكل قسما من الممثلين، من الشخصيات يتحدد من خلال مجموعة من الوظائف الدائمة ومن المواصفات الأصلية⁽²⁾».

يتكون النموذج العاملي عند «غريماس» من ستة عوامل موزعة على ثلاثة أزواج: كل زوج يتحدد من خلال محور دلالي، يحدد طبيعة العلاقة التي تربط بين طرفي كل زوج، وطبيعة العلاقة التي تربط بين الأزواج الثلاثة:

أ- ذات / موضوع: تمثل الذات مصدر الفعل، فهي التي تسمى إلى تحقيق

(1) اعتمادنا في تعريف العوامل على:

- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، مطبعة تينمل، ص: 47 وما بعدها.

- د. محمد لحداني: بنية النص السردية، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط1، 1991، ص: 31 وما بعدها.

(2) فليب هامون: سيمولوجية الشخصيات الروائية، ص: 41.

موضوع قيمتها. الموضوع هو غاية الذات والحالة التي ستنتهي إليها الحكاية. يكون فعل الذات إما باتجاه إلغاء حالة ما أو إثباتها أو خلق حالة جديدة.

ب - المرسل / المرسل إليه: المرسل هو ما يجعل الذات ترغب في موضوع، ويدفعها إلى الفعل. فكل رغبة من طرف الذات يكون وراءها محرك أو دافع هو المرسل. والمرسل إليه هو الطرف المستفيد من الفعل (فعل الذات). فتحقيق الذات للموضوع يكون موجها نحو طرف مستفيد هو المرسل إليه.

ج - المساعد / المعارض: المساعد هو الذي يقف إلى جانب الذات ويساعدها على تحقيق موضوع رغبتها، والمعارض هو الذي يقف عائقا بين الذات وموضوع رغبتها، وبالتالي يعمل على وضع العراقيل أمام جهودها لتحقيق موضوعها.

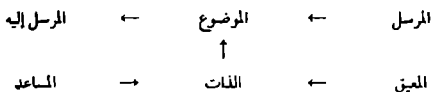
العلاقات: هي الروابط التي تجمع بين العوامل وتحدد في ثلاث علاقات:

علاقة الرغبة *désire*: تجمع بين الذات والموضوع. هذه الذات إما أن تكون في حالة اتصال مع موضوعها، وهي الحالة التي تحقق فيها موضوعها ويرمز لها ب (ذ ٧ م)، أو في حالة انفصال مع موضوعها، وهي الحالة التي لا تحقق فيها الذات موضوع رغبتها، ويرمز لها ب (ذ ٧ م).

علاقة التواصل *communication*: تجمع بين المرسل والمرسل إليه.

علاقة الصراع *lutte*: تجمع بين المساعد والمعارض.

ويمثل «غريماس» لشبكة العلاقات بين العوامل بالشكل التالي:



تظهر:

تتضمن سيرة «أديب» لطف حين قصتان: قصة السارد الكاتب، وقصة الأديب المترجم له. كلا الشخصيتان تشتركان في الهدف نفسه، لكن تختلفان في الطابع، وفي المصير الذي يتهي إليه كل واحد. قصة الأديب: قبل تحديد البنية العائلية تقدم ملخصا لمحاكي الأديب لنضع القارئ في صورة القصة.

ظل الأديب يتابع دراسته الجامعية بالجامعة المصرية، وعندما قررت إدارة الجامعة أن ترسل بعثة علمية إلى الخارج لمتابعة دراساتها العليا في فرنسا، قدم الأديب طلبه للترشح ونجح في امتحان الانتقاء نظرا لكفاءته. بيد أن الأديب واجه مشكلا مصيريا هو زواجه من حميدة، ذلك أن نظام الجامعة يشترط على الطلبة المقبولين ضمن البعثة ألا يكونوا متزوجين. هل يطلق زوجته أم يكذب على إدارة الجامعة. يتفاقم المشكل حين يشي به أحد أصحابه الطلبة إلى إدارة الجامعة ويفضح سره، فتقرر الجامعة إلغاء طلبه، لكنه بعد جهود مضية في التفكير، يقرر أن يطلق زوجته لكي لا يضيع فرصة ذهابه إلى فرنسا التي ظل يحلم بها. وهكذا ودع مطلقته حميدة وأرسلها إلى قريته. وقبل مغادرة البلاد، ودع والديه العجوزين اللذين لم يرضيا على سفره المفاجئ إلى أرض الغربة وتمنيا أن يمكث ولدهما قريبا منهما.

سافر الأديب إلى فرنسا واستقر أياها في مرسيليا ريثما ينتقل إلى باريس. في الفندق الذي أقام فيه بمرسيليا تعرف على خادمتها

«فرنند» التي يقع في جهها، فيؤجل سفره إلى باريس للالتحاق بجامعة، وينغمس معها في حياة اللهو. ثم يلتحق بباريس، في البداية أظهر حرصا كبيرا على الدروس والمثابرة وتفوقا في دراسته، لكنه عندما يتعرف على ثاة فرنسية تدعى «إلين»، يعود إلى الانغماس في حياة اللهو والعبث، وينصرف كلياً عن متابعة دروسه، كما أن اندلاع الحرب العالمية الأولى وغزو الألمان لفرنسا سيضعف من أزمته النفسية، بحيث يتعرض لاضطرابات نفسية شديدة، انتهت به إلى الجنون ودخول مستشفى الأمراض العقلية، وبذلك خسر حياته وأحلامه التي ضحى بكل شيء من أجلها.

البنية العاملية لمحكي الأديب:

- المرسل: الجامعة التي قررت إرسال بعثة طلابية إلى فرنسا.
- الذات: يمثل الأديب هذا الدور لأنه يسعى إلى تحقيق هدف محدد من السفر، هو إكمال دراسته، حيث يقدم طلب الترشح إلى الجامعة، وينجح في امتحان الانتقاء.
- الموضوع المرغوب فيه: السفر إلى فرنسا ضمن طلبة البعثة المصريين، لإكمال دراسته والعودة إلى مصر بالشهادة الجامعية العليا.
- المرسل إليه: الأديب، لأنه المستفيد الأول من البعثة الطلابية، تحصيل العلم والخبرة.

المساعد: نجاحه في امتحان الانتقاء، تفوقه الدراسي.

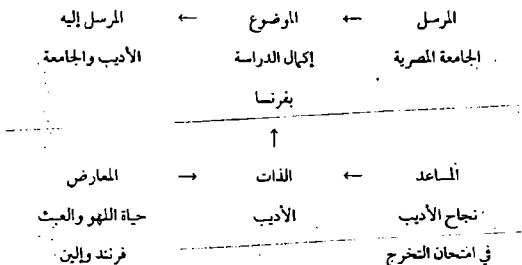
المعارض: شرط الزواج، الطالب الذي فضح سره لدى إدارة الجامعة، حياة اللهو والعبث في فرنسا، فرنند، إلين، الحرب.

حالة الذات: الانفصال عن موضوعها، لأن الأديب لم يتمكن من تحقيق الموضوع الذي أرسلته من أجله الجامعة إلى فرنسا،

وهو إكمال الدراسة والحصول على شهادة جامعية من الخارج:

ذ. م. ٧.

يمكن أن تشخص هذه العلاقات بين العوامل في خطاطة النموذج العالمي:



قصة السارد:

بعد البعثة الأولى التي سافر ضمنها الأديب، ستهياً للسارد الكاتب أسباب الرحلة إلى فرنسا، وبينما هو يستعد للرحيل تندلع الحرب العالمية الأولى، وتؤجل رحلته. ثم ترسل الحكومة المصرية بعثة طلابية أخرى ويكون السارد ضمن أعضائها. على خلاف مسار الأديب الفاشل، ينصرف السارد الكاتب إلى التحصيل والجد المثابرة في دروسه، ويلزم نفسه بحياة مستقرة وهادئة توفر له ظروف النجاح والتحصيل العلمي. كل هذه الأسباب إلى جانب شخصيته المتوازنة، تمكنه من إكمال دراسته في فرنسا بتفوق وتحقيق هدفه، والعودة إلى مصر متوجاً بالنجاح.

البنية العاملية لمحكي السارد :

المرسل : الجامعة المصرية التي أرسلت بعثة طلابية إلى فرنسا لإكمال الدراسة والعودة إلى مصر.

الذات: السارد الكاتب، الذي يرغب في السفر، ويجد ويجتهد في دروسه من أجل تحقيق هدفه من البعثة، وهو النجاح والتفوق والحصول على شهادة جامعية من فرنسا.

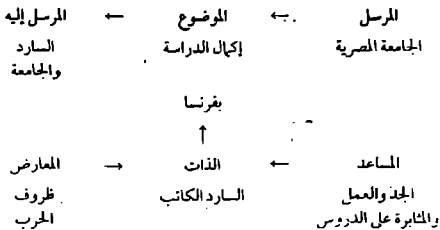
الموضوع المرغوب فيه: السفر إلى فرنسا ضمن طلبة البعثة المصريين، لإكمال دراسته والعودة إلى مصر بالشهادة الجامعية العليا.

المرسل إليه: السارد الكاتب لما سيحصله من علم جديد وتوثيق بالشهادة، والجامعة التي تستفيد من العلم الجديد الذي يحمله طلبة البعثة المتفوقون.

المساعد: المثابرة والمؤولية والجد في الدراسة وحرص السارد الكاتب على التحصيل العلمي.

المعارض: ظروف الحرب التي أحاطت سفر السارد الكاتب في المرة الأولى.

حالة الذات: الاتصال مع موضوع رغبتها: ذ ٧ م.



الفصل الرابع

الرؤية السردية

1- مفهوم الحكى :

يميز الباحثون في السرديات البنيوية بين مستويين للحكى:

القصة: وتسمى أيضا الحكاية، وهي سلسلة (مجموعة) من الأحداث لها بداية ونهاية. يمكن لهذه القصة أن تنقل بوسائل وأشكال أخرى، بواسطة رواية أو شريط سينمائي أو حكي شئوي... تنظم الأحداث في كل قصة في إطار متواليات سردية (وحدات). كل متوالية يشد أفعالها رباط زمني ومنطقي.

الخطاب: الطريقة التي تحكى بها القصة، وكما سبقت الإشارة، القصة الواحدة يمكن أن تنقل بطرق متعددة. ما يهم في الخطاب ليست الأحداث، إنما الطريقة التي يروي بها السارد القصة. بعض الباحثين يستعملون مفهوم السرد narration بدل الخطاب discours.

(1) أنظر:

Gérard Genette: Figures III, Editions du Seuil, Paris, 1972, p:71

- سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط 1، 1989، ص: 28.

- د: حميد لحداني: بنية النص السردى، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط 1، 1991، ص: 45.

يفترض الحكيم وجود ثلاثة عناصر: القصة والسارد (الراوي) والمروء له (المروي له).

السارد: من يحكي القصة. وهو شخصية متخيلة.

المروء له: من يتلقى الحكاية أو يسمع لها.

في كل سرد هناك تواصل بين مرسل للسرد (السارد) ومتقبل له (المروء له).

السارد ← القصة ← المروء له

تظهير:

لنأخذ القصة القصيرة التالية «السؤال»:

«رفضت البجعة السباحة في النهر الصغير، مدعية أن ماءه لا يتغير، فهو كدر، مضر بالصحة. ذهل حارس الحديقة العمومية، من هذه الدعوى المشاغية. فاعتزم تجويع البجعة إلى حين إذعانها، وانغماسها في الماء. كيفما كان لونه.

كان طفل، بلغ من العمر خمس سنين يحضو على البجعة ويلطفها، منذ سمحت له أمه بزيارة الحديقة العمومية، المجاورة للدارا عندما جاء صباح يوم ربيعي رائق، زار الحديقة، وهناك، تفاجأ إذ وجد البجعة هزيلة، مرتخية، كأنها قبضة عظام مهترئة. ولما سأل الطفل الحارس عن أمر البجعة.. برده زاجرا ضاجا، وأخرجه مطرودا من الحديقة. ومنذ ذلك اليوم، أصبح الطفل ممنوعا من زيارة الحديقة، حسب أوامر الحارس الصارمة. علم الطفل فيما بعد، أن البجعة كانت قد تمردت بجرأة نادرة، لذلك ماتت ميتة كبرياء نادرة. لكن الطفل لم

(1) عبد الغنيش التكري: أسيا، معنادة، سليكي إخوان، طنجة، ط1، 2002.

يصدق خبر الموت، وظل يسأل أمه ويلح في السؤال: - هل حقا، ماتت البجعة» (أشياء معنادة ص16).

1 - 1 وحدات الحكاية

بحسب تودروف «كل نص قابل لأن يحلل إلى وحدات دنيا. وما يمكن اعتماده مقياسا أولا، نميز به بين العديد من البنى النصية، إنما هو نمط العلاقات التي تقوم بين هذه الوحدات المشتركة الحضور»⁽¹⁾.
تكون القصة (الحكاية) في هذا النص القصصي من الوحدات

التالية:

- رفض البجعة السباحة في النهر.
- تجريح حارس الحديقة البجعة.
- عناية الطفل بالبجعة.
- زيارة الطفل الحديقة واندحاشه من الحالة المزرية للبجعة.
- منع الحارس الطفل من زيارة الحديقة.
- موت البجعة جوعا.
- إلحاح الطفل في سؤال أمه عن أمر موت البجعة.
- عدم تصديق الطفل خبر موت البجعة.

1 - 2 النظام المنطقي الزمني

كل وحدة من وحدات الحكاية في نص «السؤال» يتظم أفعالها رباط زمني منطقي. بحسب «تودروف» «يحكم جل الكتب التخيلية في الماضي نظام يمكن أن نتغته بالزمني والمنطقي في الوقت نفسه. ولنصف في الحال أن العلاقة المنطقية التي عادة ما نفكر فيها هي

(1) ترفيطان تودروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1990، ص: 58.

الاستبعاد أو ما يقال عادة السببية. يفيد النظام المنطقي الزمني خضوع الأفعال والأحداث الحكائية لمبدأ السببية باندرجها ضمن نظام زمني معين، مثلاً البجعة رفضت السباحة في النهر لأن ماءه ملوث مضر بالصحة. يسمي «فورستر» هذا النظام المنطقي الزمني الذي يتظم الأفعال الحكائية بمفهوم الحكبة. فإذا كانت القصة سرد لأحداث متسلسلة زمنياً، فإن الحكبة سرد لأحداث متسلسلة زمنياً مع التوكيد على علاقة السببية التي تجمع بين الأحداث. ويوق «فورستر» المثالين التاليين لتوضح الفرق بين القصة والحكمة⁽¹⁾:

| | |
|---|--|
| مات الملك ثم ماتت الملكة. ← هذه قصة | هنا ما يجمع الحدث الأول والحدث الثاني (مات/ ماتت) هو التسلسل الزمني. |
| مات الملك ثم ماتت الملكة حزناً عليه. ← هذه حكمة | هنا إضافة إلى التسلسل الزمني، ما يجمع الحدثان هو علاقة السببية. لماذا ماتت الملكة؟ ماتت حزناً على الملك. |

لا يتوقف فهم الحكبة على فقط على تتبع مجرى القصة وتعاقبها الزمني، بل يتوقف على استكشاف العلاقات التي تربط بين الأحداث، حيث يتم تجاوز التنظيم الأفقي للقصة بالانتقال من مستوى إلى آخر.

في القصة نجيب على سؤال: ماذا بعد؟ وفي الحكبة نجيب على سؤال: لماذا حدث؟

(1) E. M. Forster: Aspects of the novel, Penguin Books, 1977, p:87

نظام الحكمة في قصة «السؤال»

تخضع الأفعال والأحداث الحكائية في قصة «السؤال» للنظام المنطقي الزمني:

- ← رفضت البجعة الباحة في النهر
لأن ماءه ملوث مضر بالصحة.
- ← قرر حارس الحديقة تجويع البجعة
لأنها رفضت السباحة في النهر.
- ← موت البجعة
- ← لأن الحارس منع عنها الأكل.
- ← إلحاح الطفل في السؤال عن البجعة
لأنه لم يصدق أمر موتها.

إضافة إلى نظام التسلسل الزمني الذي يربط الأحداث والأفعال السردية، تجمع بينها علاقة السببية يبدو واضحا، إذن، أن توالي الأحداث ليس اعتباطيا، وإنما يخضع لمنطق ونظام، فظهور مشروع (رفض البجعة السباحة) يؤدي إلى ظهور عائق (منع الحارس الأكل عن البجعة)، والفعل يؤدي إلى رد الفعل.

تذكير: - ينبغي التذكير بأن النظام المنطقي الزمني (علاقة السببية) ليس سوى إمكانية (نظاما) واحدة من بين عدة إمكانيات في تنظيم الأحداث الحكائية. فالعمل السردية يستعمل في آن واحد عدة أنظمة في تنظيم وحداته الحكائية. إنه يخضع لعدة أنظمة.

- تنظيم منطق الأفعال السردية مرتبط بالتحويلات الجارية في ميدان الأدب والنقد، لذلك نجد الكثير من التجارب الجديدة في الكتابة السردية لا تلتزم بالنظام المنطقي السببي. في هذا الاتجاه نشير

إلى ما يسمى برواية تيار الوعي، التي ترفض الخضوع لمبدأ السببية، حيث تتعاقب الأحداث بدون رابط سببي، والعلاقة الوحيدة، الأساسية بين الأفعال هي تعاقبها الزمني، حيث يتقل السارد ما يجري في ذهن الشخصية.

2 - أنواع الرؤية السردية:

تتعلق الرؤية السردية بالكيفية التي يتم بها إدراك القصة من طرف السارد⁽¹⁾. يستخدم النقد الانجليزي مصطلح وجهة النظر point of view بدل الرؤية السردية، كما نجد مصطلحا ثالثا معادلا لها هو المنظور السردى.

تختلف الأبحاث وتتعدد التصورات حول مفهوم الرؤية السردية، كما أنها تتطور سواء بتوسيع المفهوم أو تعديله، وهذا ما يجعل مجال البحث في مفهوم الرؤية السردية مفتوحا ومتطورا ومتغيرا، لذلك سوف نقتصر على عرض تصور «تودوروف» لمفهوم الرؤية السردية، وقد اخترنا هذا النموذج النظري، لأنه يتميز بالوضوح النظري والتكثيف، ولأنه يقيم حلولا تمييزية واضحة بين أشكال الرؤية السردية، ويقترح قرائن نصية ومؤشرات لسانية واضحة تمكن من ضبط وتعريف مظاهر كل شكل من أشكال الرؤية السردية، بخلاف التصورات الأخرى التي تتميز بالتشعب، حيث تفرق في تفرع المفهوم وفي التصنيفات، وفي تفرع التصنيفات إلى تصنيفات صغرى.

يميز تودوروف⁽²⁾ بين ثلاثة أنواع من الرؤية السردية:

(1) تريفان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ترجمة الحسين سحيان ومؤاد صعا،

ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، ط1، 1992،

الرباط، ص: 61.

(2) المرجع نفسه، ص: 58.

2 - 1 الرؤية من الخلف (vision par derrière)

في هذه الحالة يكون السارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية (السارد الشخصية). إنه يرى ما يجري خلف الجدران كما يرى ما يجري في ذهن بطله وما يشعر به في نفسه. فليس لشخصياته الروائية أسرار. وتتجلى شمولية معرفة السارد إما في معرفته بالرغبات السرية لدى إحدى شخصيات الرواية التي قد تكون غير واعية برغباتها، أو في معرفته لأفكار شخصيات كثيرة في آن واحد وذلك ما لا يستطيعه أي من هذه الشخصيات، وإما في سرد أحداث لا تدركها شخصية روائية بمفردها.. إنه سارد عالم بكل شيء وحاضر في كل مكان.

| | |
|-----------------|----------------|
| الرؤية السردية | رمزها |
| الرؤية من الخلف | السارد الشخصية |

تظهير:

«على أن استقرار الطروسي على هذه الصخور ماثب أن اضطرب: كان في القراوة من نفسه ينطوي على شعور إنسان اضطرب إلى التوقف بين مرحلتين من سفرة واحدة. لم يعد يستطيع متابعة السفر، وهو ينوي العودة من حيث أتى، ولديه من الثقة بالوصول ما يجعله يقيم دهرًا بانتظار الرحيل. وخلال ذلك يسند ظهره ويستريح أو يعمل وهو كاره، أو يفكر بما لا يدري إلا هو واليطان، ويحس إحساسًا مرهقًا بالغربة، ويستشعر القدرة على تمزيق من يزيدها سوادًا في عينيه.

وها هو مشكل قدر يعترضه، مشكل فيه كل التحدي وكل السفالة التي تستثير الأعصاب المرهقة... كان المقهى مقلوبًا كما لم يره من

قبل: حطام الزجاج يملأ الأرض، والكراسي مبعثرة، والبحارة يمكن
 صالح برو ويدفعونه، وصالح يعاند ويشتم... وصالح برو هذا بحار،
 غير أنه لا يعمل في البحر، إنه يمتهن القتل، وقد استأجره صاحب
 المواعين ودفعه لإخضاع الطروسي أو إبعاده عن «البطرنة»... وهو لن
 يخضع ولن يتعد، وسيدافع عن حقه حتى الموت. (الشراع والعاصفة،
 ص: 17 - 18)

يستعمل السارد في هذا المقطع السردى من رواية «الشراع
 والعاصفة»⁽¹⁾ الرؤية من الخلف، وأول مؤشر على ذلك هو استعماله
 ضمير الغائب في السرد. ومظاهر هذه الرؤية من الخلف أنه على
 معرفة شاملة وكلية بشخصية البطل الطروسي، بل إنه يملك معرفة
 أكثر من شخصية البطل. إنه يعرف ما يدور في قرارة نفسية البطل
 (في القرارة من نفسه) ويعرف نواياه الخفية (وهو ينوي) ويعرف
 ما يحس به البطل من مشاعر نفسية داخلية (ينظري على شعور،
 لديه من الثقة، وهو كاره، يحس إحساساً، يتشعر) ويعرف ما
 يفكر به البطل في ذهنه (أو يفكر). بل إن السارد يعرف أكثر من
 البطل، حيث أنه يخبر المروي له بالمشكل الذي سيعترض طريق
 البطل قبل أن يحدث له (ها هو مشكل قذر يعترضه). وفي الوقت
 الذي يعرف السارد أن صالح برو شخص مأجور استأجره «صاحب
 المواعين» لإبعاد الطروسي عن البناء لم يكن الطروسي على علم
 بهذه المؤامرة. بل إن السارد يعرف مواقف الطروسي المستقبلية
 قبل أن تحدث (هو لن يخضع ولن يتعد، وسيدافع عن حقه حتى
 الموت). إنه يرى أكثر مما ترى الشخصية. إنه سارد عالم بكل
 شيء وحاضر في كل مكان.

(1) حنامية: الشراع والعاصفة، دار الآداب، بيروت، ط6، 1986.

| السارد | الرؤية السردية | مؤثراتها ومظاهرها |
|--|-----------------------|--|
| - سارد غائب غير مشارك في القصة. | - الرؤية من الخلف. | المؤثر اللساني: استعمال ضمير الغائب. مظاهرها: - المعرفة الخارجية: يعرف ما يقع خارج الشخصية سواء في الفضاء الخارجي (المقهى)، أو ما تخطط له شخصيات أخرى (صالح برو وصاحب المواعين). - المعرفة الداخلية: يعرف ما يدور في ذهن الشخصية، وما تحس به من مشاعر داخلية ورغبات سرية. - يعرف أكثر من الشخصية. |

2-2 الرؤية مع (vision avec)

في هذه الحالة يعرف السارد بقدر ما تعرف الشخصية الروائية (السارد = الشخصية)، فلا يقدم للمروري أو القارئ معلومات أو تفسير أصلاً بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها، أي أن معرفته مساوية لمعرفة الشخصية. إن الشكل المهيمن الذي يستخدم في هذه الرؤية هو ضمير المتكلم، حيث تقوم الشخصية نفسها بسرد الأحداث مثلما نجد في السيرة الذاتية، في هذه الحالة تمتع الشخصية بـ «الشخصية - السارد»⁽¹⁾. وقد يستخدم السارد أيضاً ضمير الغائب بشرط أن تكون معرفة السارد مساوية للشخصية الروائية. بمعنى المحافظة على «الانطباع الأول الذي يقضي بأن الشخصية ليست

(1) جاب ليفلت: مقتضيات النص السردى الأدبي، ترجمة رشيد بن حدو، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، ص: 92.

جاهلة بما يعرفه الراوي، ولا الراوي جاهل بما تعرفه الشخصية⁽¹⁾. تنتمي الرؤية مع إلى نمط السرد الذاتي، كما أن السارد يكون مصاحبا للشخصية أو الشخصيات التي يتبادل معها المعرفة بصيرورة الأحداث، ولذلك يسمي البعض الرؤية مع بالرؤية المصاحبة.

| | |
|----------------|------------------|
| الرؤية السردية | رمزها |
| الرؤية مع | السارد = الشخصية |

تظهير:

«الساعة تتحرك ببطء.. لم يبق سوى ساعات معدودات قبل أن يأتي المساء.. وبعد المساء سأكون حتما أنتظر أن تنصرم الساعات.. وبعدها ليكن ما يكون.. سواء قدم ولد الغازي أو لم يقدم... وددت أن أخبر الضاوية بعزمي على ترك العمل بالفيلا؟ حتى أعرف رد فعلها أو أعرف ما يمكن أن تقوم به ياسمين وأمها؟ لم أجد فائدة في هذه المعرفة، خرجت إلى الحديقة، رأيت ياسمين تفتح باب سيارتها توجهت لأفتح باب الخروج.. جاوزت الباب ولم تكلف نفسها حتى عناء الالتفات إلى جهتي.. عدت إلى الغرفة ثم في الطريق إليها عرجت على الباب الخلفي واقتحمت باب المطبخ، ورأيت الضاوية تآكل...» (شجرة المزاح. ص: 154)

في هذا المقطع السردى بطل رواية «شجرة المزاح»⁽²⁾ هو الذي يقوم بسرد الأحداث باستخدام ضمير المتكلم، إنه «شخصية - سارد» في نفس الآن، يسرد بلسانه قصته (أعرف، خرجت، رأيت، توجهت، جاوزت، عدت، عزمي، جهتي..). وبالتالي فإن القارئ يتلقى

(1) حميد لحمداني: بنية النص السردى، ص: 48.

(2) محمد الدغمومي: شجرة المزاح، دار الأمان، الرباط، ط 1، 2003.

الأحداث مباشرة من الشخصية بدون وسيط بينهما، أي بصاحبها في
 مسار حكيها للوقائع.

| السارد | الرؤية السردية | مؤشرات ومظاهرها |
|-----------------------------------|----------------|--|
| - سارد حاضر مشارك في القصة. | الرؤية مع. | المؤشر اللساني: استعمال ضمير المتكلم. مظاهرها: - الشخصية تروي ما نعرف. - لأنها شخصية - سارد في نفس الآن. - السارد = الشخصية. |

في رواية «شجرة المزاح» التي أخذنا منها هذا المثال، نلاحظ
 أن السارد الذي بدأ سرد الأحداث بضمير المتكلم ينتقل بعد ذلك
 إلى ضمير الغائب:

«الحارس يحرس نفسه. يتمدد فوق الفراش المتهترئ، يجلس
 ينهض، يتحرك، يقبس المسافات بين الباب والشجرة والحائط. يقف.
 يذهب، يجيء، يتمدد على الفراش المتهترئ يحلق في السقف....
 وجه الضاوية بين الحين والآخر يظهر ويختفي، عيون مختفية خلف
 الستائر.. ياسمين التي خرجت أراها في مخيلتي.. الحارس الذي أنا،
 يحرس نفسه. يقف تحت الشمس.. الظل الذي كان يتجه نحو المغرب،
 صار منذ وقت يتجه إلى المشرق. الوقت كتلة فراغ أسكنها، وأتحرك
 في قلبها دون أغادرها.. فقط أذور مع دورتها.. أتحرك، أجلس، أتمدد،
 أبهلق في الصناديق.» (شجرة المزاح، ص120)

السارد الغائب هنا على الرغم من أنه يروي بضمير الغائب،

فإنه يروي بنفس الرؤية التي يكونها البطل المتكلم عن الأحداث، ولذلك يتهي هذا السرد بالتطابق بين الراوي الغائب والبطل (الحارس الذي أنا). فالرؤية واحدة والمنظور واحد على الرغم من اختلاف الضمائر (يجلس.. ينهض، يتحرك.. يذهب.. يتمدد.. يخلق / أتتحرك، أجلس، أتمدد أخلق)، وبالتالي فإن السارد يحافظ على مبدأ «السارد = الشخصية الروائية».

2- 3 الرؤية من خارج (vision de dehors)

في هذه الحالة تكون معرفة السارد أقل من معرفة الشخصية الروائية (السارد الشخصية). إنه يصف ما يراه ويسمعه.. لا أكثر، بمعنى أنه يروي ما يحدث في الخارج، ولا يعرف مطلقاً ما يدور في ذهن الشخصيات ولا ما تفكر به أو نحوه من مشاعر. إنه يعرف ما هو ظاهر ومرئي من أصوات وحركات وألوان، ولا يتغذى إلى أعماق ودواخل وتغفيات الشخصيات. ويعتقد «تودوروف» بأن هذا الطابع الحسي الخارجي هو نسبي، ولا يعدو أن يكون مواضع. وأنواع السرد التي تنتمي إلى هذا الشكل قليلة بالمقارنة مع الأنواع الأخرى. إن الأشكال السردية التي توظف هذه الرؤية من الخارج لم تظهر إلا في القرن العشرين خاصة مع تيار الرواية الجديدة⁽¹⁾ الذي ظهر في فرنسا. وسبب الطابع الحسي الخارجي للحكي وصف الرواية الجديدة بالرواية الشيئية، لأنها تخلو من وصف المشاعر الإنسانية، «هناك غالباً وصف خارجي محايد لحركة الأبطال وأقوالهم، وللمشاهد الحسية مع غياب أي تفسير أو توضيح»⁽²⁾.

(1) آلان روب جريه: نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، القاهرة.

(2) د. حميد لحمداني: بنية النص السردى، ص: 48.

| | |
|-----------------|----------------|
| الرواية السردية | رمزها |
| الرواية من خارج | السارد الشخصية |

تظهير:

«في الحجرة الخارجية التي تطل على الوساعة الصغيرة، أزاح البطانية عن نصفه الأسفل، وجلس على الكنبه وهو يداري ساقيه بطرف الجلباب، جلباب أبيه. كان شيش النافذة مغلقا وراء الستارة التي تباعدت فيها الزهور الدقيقة الباهتة، وضوء آخر النهار يأتي عبر اللوح الزجاجي المحبب أعلى الباب الخشبي المغلق. مديده إلى كوب الشاي الكبير الدافئ، وقام يوسف النجار واقفا... كانت جدران الغرفة مزدحمة بصفوف الكتب المتراسة على أرفف الخشب المحمولة من أطرافها بالحبال المجدولة، كما كانت هناك لوحتان كبيرتان على جانبي النافذة... تناول ساعته من بين الكتب والمجلات المكدمة على سطح المكتب وخرج إلى الصالة وهو يحمل كوب الشاي الكبير الفارغ. كان المقعد الكبير الموجود بالصالة خاليا وأحد الصبية بنام علي الكنبه القرية، وامرأة شابة تقف أمام الحوض فيما بين المطبخ والمرحاض. أما الأم، فقد كانت تجلس على الكنبه الأخرى، إلى جوار النافذة العريضة بزجاجها المغلق وشيشها المفتوح. قال يوسف النجار إنه سوف يذهب إلى المقهى.» (مالك الحزين ص: 109-11)

يعتمد السارد في هذا المقطع من رواية «مالك الحزين»⁽¹⁾ لإبراهيم أصلان على الوصف الخارجي (الحجرة، الكنبه، النافذة، الستارة، الجدران، اللوحتان، الكتب والمجلات، الكنبه، الزجاج). في وصفه للحجرة يركز على أبعادها الخارجية، فيصف موقعها (تطل على الوساعة) ومكوناتها المادية الحسية (النافذة، الكنبه، الجدران، الزجاج).

(1) إبراهيم أصلان: مالك الحزين، دار التنوير/ دار أبعاد، بيروت، ط 1، 1983.

إن الوصف يتركز على «الأشياء» ويخلو من وصف المشاعر النفسية الداخلية، حتى في وصفه للشخصيات يعتمد وصفا خارجيا محايدا. في تصويره لشخصية يوسف النجار يقدم وصفا حسيا يتركز على حركات البطل الخارجية (أزاح البطانية، جلس على الكبة، مد يده، قام واقفا، خرج..). فالقارئ حسب هذا الوصف الخارجي المحايد لا يدرك مشاعر البطل، ولا ما يفكر به وهو يقوم بهذه الحركات. بل إن السارد لا يسمي الشخصيات الأخرى ولا يعرف عنها شيئا (أحد الصبية، امرأة شابة الأم). كما لا نعرف علاقات هذه الشخصيات، لا نعرف العلاقة التي تربط يوسف النجار بالصبي وبالمراة الشابة. فالسارد إذن شاهد لا يعرف شيئا عن مشاعر وأفكار الشخصيات، بل إن الشخصية تعرف أكثر منه. إنه وصف حي محايد للحركات وللعمليات الظاهرة: مكونات الفضاء (محتويات الحجر)، حجم الأشياء (كوب الشاي الكبير، الزهور الدقيقة، المقعد الكبير..) أشكال الأشياء الهندسية (النافذة العريضة) مادة الأشياء (اللوح الزجاجي، الباب الخشبي).

| السارد | الرؤية السردية | مؤشراتنا ومظاهرها |
|----------------------------|-------------------|--|
| - غائب غير مشارك في القصة. | - الرؤية من خارج. | المؤشر اللساني: استعمال ضمير الغائب. مظاهرها: - الوصف الخارجي الحي للفضاء (الحجم، الأشكال الهندسية، الأبعاد). - الوصف الخارجي المحايد للشخصية. - عدم معرفة السارد بمشاعر وأفكار الشخصية. - هيمنة عالم الأشياء على عالم الإنسان. - السارد الشخصية. |

3- وضعيات السارد:

إن دراسة وضعيات السارد تعني رصد صوت السارد في الحكى والإجابة عن السؤال من يتكلم في الحكى؟ بمعنى تحديد الموقع الذي منه يتكلم السارد ويروي القصة. من خلاله تتحدد علاقة السارد بالقصة التي يرويها. في هذا المستوى يميز جيئت بين شكلين للعلاقة بين السارد والقصة، أي بين وضعيتين:

- السارد غير مشارك في القصة التي يحكى، وهو ما يسميه جيئت بالسارد خارج الحكى.

- السارد مشارك في القصة التي يحكى، وهو ما يسميه جيئت بالسارد داخل الحكى.

تحدد علاقة السارد بالقصة في شكلين: إما أن يكون مشارك في القصة وتقابلها وضعية داخل الحكى، وإما أن يكون غير مشارك في القصة وتقابلها وضعية خارج الحكى.

| العلاقة | السارد مشارك في القصة | السارد غير مشارك في القصة |
|---------|-----------------------|---------------------------|
| الوضعية | داخل الحكاية | خارج الحكاية |

تظهير:

بالرجوع إلى الأمثلة السابقة في الرؤية السردية. السارد في الرؤية من الخلف في رواية «الشرع والعاصفة»، ليس شخصية في القصة، وبالتالي فهو سارد غير مشارك في القصة، وبالتالي يوجد في وضعية «خارج الحكاية». تنطبق هذه الوضعية على السارد في المثال الثالث، فالسارد في رواية مالك الحزين ليس شخصية في القصة، إنه يسرد القصة فقط، ولا يشارك في أحداثها، فهو سارد غير مشارك في القصة، وبالتالي يوجد في وضعية «خارج الحكاية». على خلاف هذين

~~القصص، التي تروي في رواية معبر عن الواقع، سردها في القصة~~

يسرد قصة يشارك في أحداثها، بل هو بطلها. إنه «شخصية - سارد»
في نفس الآن، وبالتالي فهو سارد مشارك في القصة، ويوجد في
و«شعبة» داخل الحكاية.

الفصل الخامس

بنية الزمن

1 - مفهوم الزمن في السرديات:

للزمن أهمية في الحكيم، فهو يعمق الإحساس بالحدث وبالشخصيات لدى المتلقي. عادة يميز الباحثون السرديات النبوية في الحكيم بين مستويين للزمن⁽¹⁾:

زمن القصة: وهو زمن وقوع الأحداث المروية في القصة، فلكل قصة بداية ونهاية. يخضع زمن القصة للتابع المنطقي.

زمن السرد: هو الزمن الذي يقدم من خلاله السارد القصة، و يكون بالضرورة مطابقاً لزمن القصة، بعض الباحثين يستعملون زمن الخطاب بدل مفهوم زمن السرد.

فإذا افترضنا أحداثاً في قصة ما نروي من البداية إلى النهاية وفق الترتيب الطبيعي:

حدث 1 ← حدث 2 ← حدث 3

فإن زمن السرد قد يأتي على الترتيب التالي:

حدث 1 ← حدث 3 ← حدث 2

(1) أنظر:

- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدبيضاء، ط1، 1989، ص: 59 وما بعدها.

- د. حميد لحمداني: بنية النص السردية، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدبيضاء، ط1، 1991، ص: 73 وما بعدها.

أو على الترتيب التالي:

حدث 2 ← حدث 3 ← حدث 1

أو على الترتيب التالي:

حدث 3 ← حدث 1 ← حدث 2

على خلاف زمن القصة الذي يخضع للترتيب الطبيعي المنطقي، يتيح زمن السرد للروائي إمكانيات واحتمالات متعددة لإعادة كتابة القصة، ذلك أن القصة الواحدة يمكن أن تروى بطرق متعددة ومختلفة، فلو أعطينا قصة واحدة لمجموعة من الروائيين، فإن كل واحد سيمنح لأحداثها ترتيباً زمنياً يتناسب مع اختياراته الفنية وغاياته الفنية، فيقدم ويؤخر في الأحداث بما يحقق غاياته الجمالية.

خاصية زمن السرد أنه لا يطابق الترتيب الطبيعي للأحداث في القصة. وهذا ما يسمى بالمفارقات الزمنية.

لكل زمن نظامه الخاص، وما يحدث بين الزمنين من تفاوت بينهما يولد مفارقات زمنية.

2 - المفارقات الزمنية:

تحدث عندما يخالف زمن السرد ترتيب أحداث القصة، سواء بتقديم حدث على آخر، أو استرجاع حدث، أو استباق حدث قبل وقوعه.

الاسترجاع: يروي للقارئ فيما بعد، ما قد وقع من قبل⁽¹⁾.

(1) نزيه طردوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، انتشار البيضاء، ط2، 1990، ص: 48.

الاستباق: عندما يعلن السرد متبقيا عما سيحدث قبل حلوله.

المُفارقة الزمنية إما أن تكون استرجاعا *analepse* لأحداث ماضية، لحظة الحاضر، أو استباقا *prolepse* لأحداث لاحقة.

تظهير:

الاسترجاع/ اشتغال الذاكرة

«إذا سألوه: كيف كانت طفولتك؟» أجاب: «لا نألو، كنت شقيا أكثر من كل الذين نروهم على الشاطئ. كنت ابن ميناء عن حق، وقد سبت للوالدين، يرحمهما الله، متاعب ومخاوف كثيرة، كانت اختي فاطمة، ولي لي غيرها، هي التي نستر علي، وتفكني حين يربطني والذي إلى عمود البيت بسبب هربي من المدرسة أو تبيطتي وعراكي مع الأولاد وسباحتي في البحر، وكانت تطعمني وتعطيني من خرجتها، ولهذا أحببتها مثل روعي..» (الشرع والعاصفة ص 50)

في هذا المقطع الحكائي يعود بطل رواية «الشرع والعاصفة»⁽¹⁾ البحار الطروسي إلى الماضي، ليسترجع مرحلة من طفولته، وبالتالي فالاسترجاع يحلنا على أحداث سابقة على الزمن الحاضر. حاضر السرد. وفي هذه الحالة يسمى السرد بالبرد الاسترجاعي *récit analeptique*. والمؤشرات اللسانية الدالة على هذا السرد الاسترجاعي هي صيغة الأفعال الدالة على زمن الماضي «كنت... كنت».

(1) حامية: الشرع والعاصفة، دار الآداب، بيروت، ط6، 1989.

| المفارقة الزمنية | موضوع الاسترجاع | وظيفته | مؤشراته |
|---------------------|--|---|--------------------------|
| - السرد الاسترجاعي. | - مرحلة طفولة البطل والأسرة التي نشأ فيها. | - إعطاء معلومات عن ماضي البطل تعزز صورته ومكانته لدى الشخصيات الأخرى. | - زمن الماضي: كنت، كانت. |

أحيانا تكون المؤشرات واضحة أكثر، حينما يستعمل السرد أفعال التذكير من قبيل تذكيرته لاستغاد، أذكر، مثلما نجد في المقطع التالي:

«ما زلت أذكر كيف حكى لي اديس العمراوي، بعد ذلك بسنوات، ونحن نتعشى في مطعم (لا نور ماندي)، عن تلك الليلة التي انجسر فيها في زناوة رفيثا حمذان الذي لم يكن بين الخارجين» (الساحة الشرفية 102).

وهذا ما يحدث بمفارقة زمنية، بين زمن القصة وزمن السرد.

الاستباق/ اشتغال التخيل:

في رواية «الريش»⁽¹⁾ لسليم بركات، يقوم البطل «مم» وهو في جزيرة منفاه وعزلته المطلقة بعيدا عن أسرته وأخيه «دينو» بافتراض ما سيحصل له من أحداث لو أن أخاه «دينو» كان معه في هذه الجزيرة:

«ولو كان «دينو» معي، ست سنين، لانقسم البيت، وانقسمت أبوابه، وحديقته، والضوء البرتقالي لمصباح الشارع، والهواء الأبله

(1) سليم بركات: الريش، منشورات مؤسسة بيان للصحافة والنشر والتوزيع، نيقوسيا، ط 1، 1990.

في الجهة التي أظننها من المدينة. لكن مشاحنات مفترضة أفضل على أية حال، من انتظار على هذا النحو. ومن يدري، فلربما صرنا مطيعين، يهادنا أحدنا الآخر، كأن يقول لي، مثلاً:

- لم يعد بقاؤنا مهما يا مم، فلنرجع.

«إلى أين؟»، أسأله، فيقول:

- إلى بيتنا.

- «وماذا علينا أن نفعل الآن؟»، أسأله، فيقول:

- اجمع أمتعتنا في الحقائب.

ولأنني مطيع بحسب افتراضي، لإغني أنكب على جمع كل ما تقع يداي عليه من ثياب، ومن قطع نحاس. زينا بها الجدران المبتعة، إضافة إلى منافض الرماد، والصخون، والكؤوس، وأباريز الشاي المبعوجة من كثرة ما ركلناها في أوقات مشاحناتنا... وأكا أدس كيس الخبز في إحدى الحقائب فيحدجني «دينو» بنظرة مسئة فأعدل عن فكرتي... هذا ما كان سيحصل في تقديري، إذا كنت أنا الشخص المطيع في العلاقة بيني وبين أخي دينو ولو كان معي هنا ماذا لو كان «دينو» هو المطيع (ص130)

هذا المقطع عبارة عن استباق زمني، يتوقع فيه البطل «مم» ، سيحدث بينه وبين أخيه «دينو» من مشاحنات. كل ما يحكيه في هذا المقطع من أحداث وحوار يدخل في باب المتوقع والمتخيل، حيث يطلق «مم» العنان لخياله ليستشرف المجهول ويتوقع أحداثاً على سبيل الافتراض «لكن مشاحنات مفترضة أفضل، على أية حال»، ويخمن، سيحدث بينه وبين أخيه «دينو» «هذا ما كان سيحصل في تقديري» كل هذا الحكي، إذن من قبيل التخمينات والتوقعات المستقبلية

والعبارات «مشاحنات مفترضة»، «هذا ما كان سيحصل» تؤشر على طبيعة هذا السرد الاستباقي، حيث أن حالة الانتظار العبي التي يعاني منها البطل هي الدافع وراء هذا الاستباق، بحيث تصبح وظيفة السرد الاستباقي بالنسبة للبطل هي تجاوز حالة القلق الناتجة عن وضعية الانتظار العبي. لكن مشاحنات مفترضة أفضل، على أية حال، من انتظار على هذا النحو.

| المقارنة الزمنية | موضوع الاستباق | وظيفته | مؤشراته |
|-------------------|--|---|--|
| - الرد الاستباقي. | - توقع البطل ما سيحدث بينه وبين أخيه من مشاحنات لو كان معه في جزيرة متناه وعزلة. | - تجاوز ما تخلفه حالة الانتظار العبي من «شاعر القلق والضياء في نفية البطل». | - مشاحنات مفترضة أفضل. - هذا ما كان سيحصل في تقديري. - كان يقول لي، مثلاً. |

3- إيقاع السرد/ الزمن من حيث البطء والسرعة⁽¹⁾:

يتحدد إيقاع السرد من منظور السرديات بحسب وتيرة سرد الأحداث، من حيث درجة سرعتها أو بطئها. في حالة السرعة ينقلص زمن القصة ويختزل، ويتم سرد أحداث تستغرق زمناً طويلاً في أسطر قليلة أو بضع كلمات، بتوظيف تقنيات زمنية سردية، أهمها الخلاصة sommaire والجذف ellipse. وفي حالة البطء يتم تعطيل زمن القصة وتأخيرها ووقف السرد، بتوظيف تقنيات سردية مثل المشهد scène والوقفة pause.

(1) حسن بحرأوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط1، 1990، ص: 121 وما بعدها.

3- تسريع السرد:

يحدث تسريع إيقاع السرد حين يلجأ السارد إلى تلخيص وقائع وأحداث فلا يذكر عنها إلا القليل، أو حين يقوم بحذف مراحل زمنية من السرد فلا يذكر ما حدث فيها مطلقاً.

الخلاصة *sommaire*:

وهو سرد أحداث ووقائع جرت في مدة طويلة (سنوات، أو أشهر) في جملة واحدة أو كلمات قليلة... إنه خكي موجز وسريع وعابر للأحداث دون التعرض لتفاصيلها، يقوم بوظيفة تلخيصها ومثاله:

«وانقضى العام الأول والثاني والثالث من حياتنا في الجامعة على هذا النحو، لم يتقدم هو في درس المنطق ولم أقدم أنا في درس الفرنسية، ولكننا تقدمنا في إدارة هذه الأحاديث الطويلة السخيفة التي تلم بكل شيء ولا تكاد تتقن شيئاً، ولكنها تفتح القلوب لألوان من العواطف وتهين النفوس لضروب من الخواطر، وتغير الطريق التي كان كل واحد منا قد رسمها لنفسه في الحياة» (أديب ص32)

يختزل السرد في هذه الأسطر القليلة فترة طويلة من حياة السارد وصديقه مدتها ثلاث سنوات قضاها طالبين في جامعة القاهرة، بعيداً عن قريتهما. ثلاث سنوات حافلة بالأحداث والتطور يلخصها السرد في بضعة أسطر. الملاحظ في هذا المثال أن السرد يحدد المدى الزمني الذي يغطيه التلخيص، وهو ثلاث سنوات، بحيث لا يحتاج القارئ إلى تأويل أو تخمين مدى مدة الفترة الملخصة. هذا التلخيص

المحدد لا يطرح مشكلا، لأنه يعلن عن الفترة الزمنية الملخصة في السرد، وذلك في مقابل التلخيص الضمني الذي لا يحدد المدى الزمني للفترة التي قام السرد بتلخيصها، مما يدفع القارئ إلى ضرورة تخمين المدى الزمني للتلخيص بشكل تقريبي.

الحذف ellipse:

وهو حذف فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث، فلا يذكر عنها السرد شيئا. يحدث الحذف عندما يسكت السرد عن جزء من القصة، أو يشير إليه فقط بعبارات زمنية تدل على موضع الحذف من قبل «ومرت أسابيع»، أو «مضت ستان...» ومثاله:

«بعد ثلاثة أشهر، عدت إلى القاهرة ولم تكن هي من رفاق الرحلة. سرعان ما استرجع الفضاء والناس والأشياء الطابع المألوف داخل ذاكرة مشدودة إلى صور باضيات وإلى أجواء تلاشت». (مثل ضيف لن يتكرر ص 147)

يحذف السارد من زمنية السرد فترة ثلاثة أشهر التي سبقت عودة الشخصية إلى القاهرة ولا يذكر عنها شيئا. وهذا المثال نموذج للحذف المعلن الذي يحدد الفترة المحذوفة، من زمن القصة بشكل صريح (ثلاثة أشهر)، وذلك في مقابل الحذف الضمني الذي لا يحدد المدة الزمنية للفترة المحذوفة، فيترك للقارئ مهمة تخمينها وتقديرها.

تعطيل السرد:

ينتج عن توظيف تقنيات زمنية تؤدي إلى إبطاء إيقاع السرد وتعطيل وتيرته، أهمها المشهد والوقفة.

(1) المرجع نفسه، ص: 165.

المشهد scène:

يقصد بتقنية المشهد المقطع الحواري، حيث يتوقف السرد ويسند السارد الكلام للشخصيات، فتكلم بلسانها وتتحاور فيما بينها مباشرة، دون تدخل السارد أو وساطته. في هذه الحالة يسمى السرد بالسرد المشهدي *récit scénique*. ومثاله هذا المشهد بين الأم والأب حين يقدم لهما ابنهما «حميد» بطل رواية «محاولة عيش»⁽¹⁾، ما كبه من نقود في اليوم الأول من عمله في بيع الجرائد:

«رأت الزوجة ذلك فنقلت بصرها بين حميد وأبيه، قالت:

- الله. شيء خير من لاشيء.

- في هذا خير وبركة قال الزوج.

وقالت الأم:

- قلها لنفسك. لو أنك تفعل مثل أسياذك: تستيقظ مبكرا وتذهب إلى

الميناء، تأخذ مكانك بين الحمالين وتعود في المساء بثروة.

- أنت لا تعرفين الميناء، لا يصلك الدور إلا بالرشوة أو إلا إذا كنت قوية كجمل.

- انظر إلى كتفك، إنهما مثل كتفي بغل.

- يابست الناس ما عندي صحة. ثم إننا لا نريد أن نتشاجر الليلة،

اهتمي بتهية شايك.» (محاولة عيش ص100)

يقدم هذا المشهد حوارا بين الزوج والزوجة والذي «حميد» بطل الرواية، حيث يعرض كل من الأب والأم وجهة نظره في موضوع يهم الأسرة، هو البحث عن لقمة العيش ومصدر الرزق. يعكس الحوار توترا وتباعدا بين موقف الأم وموقف الأب. موقف الأم الصارم

(1) محمد زغراف: محاولة عيش، ضمن الأعمال الكاملة، الجزء الثاني، منشورات وزارة الشؤون الثقافية، 1999.

الذي يتناول موضوع العمل بجدية، ولا يخلو من سخرية وتحقير للأب، وموقف الأب اللامبالي الذي هو أقرب إلى الهزل. لذلك يبدو المشهد دراميا بجديته وسخريته وقسوته. ومن جهة أخرى يكشف طبيعة العلاقة بين الزوج والزوجة وطريقة التواصل بينهما، وبالتالي يوضح ظروف الأسرة التي نشأ فيها البطل حميد وتربى: حالة الفقر وجو التوتر بين الأب والأم.

| أطراف المشهد | موضوع المشهد | مؤثراته |
|--------------|---|---------------------------------|
| الأم / الأب | حث الأم الأب على الاستيقاظ مبكرا والذهاب إلى الميناء وأخذ مكانه بين البحّالين من أجل تحصيل لقمة عيش الأسرة، ولامبالاة الأب. | قالت. قال الزوج، - قالت الأم |

في المشهد يتراجع السرد لصالح الحوار، حيث يكفي السارد بتنظيم الحوار (قالت، قال الزوج، قالت للأم)، ثم نلاحظ أن السارد يتخلى عن هذا الدور التنظيمي ويترك شخصياته تتبادل الحوار مباشرة.

الوقفَة pause:

هي ما يحدث من توقفات وتعليق للسرد، بسبب لجوء السارد إلى الوصف والخواطر والتأملات. فالوصف يتضمن عادة انقطاع وتوقف السرد لفترة من الزمن. ومثال الوقفة الزمنية هذا المقطع

الوصفي من رواية «تراها زعفران»⁽¹⁾ لإدوارد الخراط :

«ساعة الحائط معلقة جنب الباب. البندول النحاسي الطويل ينتهي بقرص مدور، مليء، صفرتة وهاجة ومغوية، يتأرجح، ذاهبا آتيا، بإصرار كأن فيه نزقا وخفة، في بطن الصندوق الخشبي المستطيل، بجسمه البني الداكن اللامع مع الدسامة، على حوافه الأربع «كورنيش» مشغول بتفريعات ناعمة اللفلفة، بضة الخشب، يدور بعضها على بعض متداخلة ومتزينة ومتقلبة، وعلى الحافة العلوية تموج مقبب عليه فارس خشبي رقيق النحت، له خوذة ينزل من تحتها شعره الطويل المنمسم المتجعد الخصل، وله لحية مخروطة، وعباءة يتطاير بها الهواء المحبوس، وهو يشب على حصانه الصافن الذي يرفع ساقه الأماميتين، مشية برشاقة ثابتة، وظرف الحافر المنسوب لا يكاد يمس الأرض». (تراها زعفران نص 61)

يتضمن المقطع كل مقومات الوقفة الوصفية. إنه بظهوره في النص يوقف السرد ويعمل على إبطاء وتيرته وإيقاعه، مما يترتب عنه مفارقة زمنية، أي اختلالا في النظام الزمني للقصة، حيث أن السارد يوقف السرد ويشرع في الوصف، ثم يعود لاستئناف سرد القصة بعد انتهائه من الوقفة الوصفية.

ينبغي الوصف في المقطع على الرؤية البصرية للموصوف، وينبع خطة محكمة في الوصف، فهو يبدأ بوصف موضع الساعة الحائطية (معلقة جنب الباب)، ثم يتقل إلى وصف مكوناتها وجزئياتها (البندول، الصندوق، الحواف..). القاعدة الأولى إذن في الوصف هي الانتقال من الكل إلى الجزء. القاعدة الثانية، الدقة في الوصف، إنه يرصد خصائص كل مكون بدقة متناهية (اللون، الحجم، المادّة،

(1) إدوارد الخراط: تراها زعفران، دار الآداب، بيروت، ط 2، 1991.

الشكل). القاعدة الثالثة، التدرج في الوصف، حيث يبدأ بوصف الشيء في كليته، ثم ينتقل إلى وصف مكوناته وجزئياته، وعندما ينتهي منه ينتقل إلى موضوع آخر متبعاً نفس الطريقة، الانتقال من الكل إلى الجزء. القاعدة الرابعة، أنه وصف متعدد، يصف الموضوع في أبعاده المتعددة (مادته، حجمه، شكله الهندسي، لونه). القاعدة الخامسة، أنه وصف دينامي يصف الشيء في ثباته (مكوناته الثابتة: الشكل، الحجم، اللون) وفي حركته (يتأرجح، ذاهباً آتياً، يتطاير بها الهواء).

| الموصوف | صبغة الوصف | أبعاده | وظيفة الوقفة الوصفية |
|-------------|-----------------|---|---|
| ساعة حائطية | الرؤية البصرية. | - الشكل: قرص مدور، مستطيل، توج مقبب، مثنية، المنظم التجعد... - اللون: صفرة وهاجة، البني الداكن - المادة: خشبي. - الحركة: يتأرجح ذاباً آتياً | - تعطيل الرد. - إبطاء وتيرة الرد. |

الفصل السادس

بنية المكان:

1 - مفهوم المكان:

يمثل المكان مكوناً محورياً في بنية السرد، بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان، فلّا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد وزمان معين.

يعرف الباحث السيميائي «لوتمان» المكان بقوله: «هو مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر، أو الحالات، أو الوظائف، أو الأشكال- المتغيرة...) تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة / المادية (مثل الاتصال، المسافة...)»⁽¹⁾

يمثل المكان إلى جانب الزمان «الإحداثيات الأساسية التي تحدد الأشياء الفيزيقية. فنستطيع أن نميز فيما بين الأشياء من خلال وضعها في المكان، كما نستطيع أن نحدد الحوادث من خلال تأريخ وقوعها في الزمان»⁽²⁾

إذا كان المكان الواقعي يتحدد بعلاقاته ومفاهيمه المكانية (أعلى، أسفل، متصل، داخل، خارج...) فإن المكان الروائي بالمقارنة بالمكان الواقعي - إضافة على أبعاده المكانية - يتميز بكونه:

- فضاء لفظي: «لا يوجد إلا من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي

(1) بوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، تقديم وترجمة سيزا قاسم دراز، مجلة عبود المقالات، العدد 8، 1987، ص: 69.

(2) المرجع نفسه، من تقديم المترجمة، ص: 59.

Espace verbale بامتياز. ويختلف عن الفضاءات الخاصة بالسينما والمسرح، أي كل الأماكن التي ندركها بالبصر أو السمع، إنه فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب فهو يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه الروائي بجميع أجزائه⁽¹⁾.

- فضاء ثقافي: إن تشكل الفضاء الروائي من الكلمات أساسا يجعله فضاء ثقافيا، بمعنى أنه يتضمن كل التصورات والقيم والمشاعر التي نستطيع اللغة التعبير عنها. ومن هنا يتميز فضاء السرد، نتيجة طابعه اللفظي الخالص، عن تلك الفضاءات التي تعبر عنها العلامات غير اللغوية مثل رموز الرياضيات والفيزياء الحديثة، لأنها فضاءات مجردة، تقتصر على التعبير عن علاقات هندسية ورياضية شكلانية.

- فضاء متخيل: يتشكل داخل عالم حكاياتي في قصة متخيلة تتضمن أحداثا وشخصيات، حيث يكسب معناه ورمزيته من العلاقات الدلالية التي تضيفها الشخصيات عليه، وبالتالي فإن الفضاء في السرد إلى جانب بنيت الطوبوغرافية (الجغرافية، المكانية) يملك جانبا حكايتيا تخيليا يتجاوز معالمه وأشكاله الهندسية، لذلك حتى لو كان الفضاء الروائي يمتلك امتدادات واقعية، بمعنى يحيل على أمكنة لها وجود في الواقع، فإن ما يهم في السرد هو الجانب الحكائى التخيلي للفضاء، أي الدور الحكائى النصي الذي يقوم به داخل السرد.

2 - نمذجات مكانية:

تعدد النظريات التي تهتم بصياغة نمذجات (تولوجيات)

(1) نقلا عن حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط1، 1990، ص: 27.

للمكان، نظرا لتعدد معايير التصنيف واختلاف مرجعياتها النظرية، تتوزع هذه النظريات بين مقاربات تهتم بأدبية المكان، وأخرى برمزية المكان، وثالثة تهتم بسوسيولوجية المكان. لذلك حرصنا على أن نعرض لنمذجات مكانية متنوعة تعتمد معايير مختلفة (التقاطب، الخيال، السلطة...)، في محاولة لتقديم صورة عن أغلب هذه المقاربات.

2 - 1 التقاطبات المكانية «polarités spaciales»

هي التي تصنف الأمكنة وتبحث في دلالاتها في شكل ثنائيات ضدية، بحيث تعبر عن العلاقات والتوترات بين قوى وقيم متعارضة. تبعا لهذا التصور يمكن تصنيف الأمكنة في السرد إلى ثنائيات متعارضة انطلاقا من مفهوم المسافة (قريب / بعيد) أو الحجم (صغير / كبير) أو الاتساع (محدود / لامحدود) أو مفهوم الشكل (دائرة / مستقيم) أو الحركة (جامد / متحرك، اتساع / تقلص، جذب / إقصاء، اتجاه عمودي / اتجاه أفقي) أو مفهوم الاتصال (منفتح / مغلق، داخل / خارج) أو مفهوم الاستمرار (استمرار / انقطاع) أو مفهوم العدد (تعدد / وحدة، مكون / مهجور) أو مفهوم الإضاءة (مضاء / مظلم، أبيض / أسود).

| المسافة | الحجم | الاتساع | الشكل | الحركة | الاتصال | العدد | الإضاءة |
|-----------|-------------|----------------|---------------|--------------|-------------|--------------|-------------|
| مكان | مكان | مكان | مكان | مكان | مكان | مكان | مكان |
| قريب / | صغير | محدود | دائري | جامد / | منفتح | مأهول | مضاء |
| مكان بعيد | مكان / كبير | مكان / لامحدود | مكان / مستقيم | مكان / متحرك | مكان / مغلق | مكان / مهجور | مكان / مظلم |

(1) المرجع نفسه، ص: 35.

2 - 2 التقاطبات الثقافية:

لا تعبر العلاقات المكانية عن مجرد إحداثيات مكانية هندسية مجردة لا علاقة لها بواقع الإنسان ومحيطه الاجتماعي والسياسي والأخلاقي، بل تمثل مفاهيم تصورية أساسية في وصف الواقع الاجتماعي وفي الأحكام الثقافية والأخلاقية وفي التصنيفات الأيديولوجية. الاستعارات المكانية حاضرة بتقاطباتها في مختلف الأنساق. في المجال السياسي نجد التقاطب بين اليمين واليسار، وفي المجال الاجتماعي نجد التقاطب بين الرفيع والوضع، بين أعلى الهرم الاجتماعي وأسفله، وفي الذين نجد التقاطب بين الأرض والسماء، بين أهل اليمين وأهل الشمال، وفي المجال الأخلاقي نجد التقاطب بين السمو والتدني.

في هذا المستوى الثقافي لا تعبر المفاهيم المكانية - فقط - عن علاقات فيزيائية صورية مجردة من القيم والأحكام، بل تتحول إلى «وسيلة من الوسائل الرئيسية لوصف الواقع... فإذا نظرنا إلى مفاهيم مثل «أعلى - أسفل»، أو «يسار - يمين»، أو «قريب - بعيد»، أو «محدد - غير محدد»، أو «مجزأ - متصل» نجد أنها (أي المفاهيم) تستخدم لبنات في بناء نماذج ثقافية لا تنطوي على محتوى مكاني، فتكتب هذه المفاهيم معاني جديدة مثل «قيم - غير قيم»، أو «حسن - سيء»، أو «أقربون - الأغرب»، أو «سهل المثال - صعب المثال»، أو «فان - أبدي»... ويمكن القول - إذن - إن نماذج العالم الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية العامة التي ساعدت الإنسان - على مر مراحل تاريخه الروحي - على إضفاء معنى على الحياة التي تحيط به، نقول إن هذه النماذج تنطوي على سمات مكانية. وقد تأخذ هذه السمات شكل تضاد ثنائي: «السماء - الأرض» أو الأرض - العالم

السفلي»...وتارة تأخذ شكل تدرج هرمي سياسي - اجتماعي يؤكد تضاد السمات التي تقع في قمة الهرم (الرفيع)، وتلك التي تقع في أسفل الهرم (الوضع)، وقد تتخذ أيضا هذه السمات شكل تضاد أخلاقي يقابل بين «اليمن واليسار»، وتتظم في شكل نماذج للعالم تنسم بسمات مكانية واضحة، كثير من الأفكار التي تدور حول المخاطر أو المهن أو الأنشطة «الدنيئة» و«الرفيعة»⁽¹⁾.

| التقاطبات للمكانية | السماء/ الأرض | الأعلى/ الأسفل | الداخل/ الخارج | المفتوح/ المغلق |
|-----------------------|------------------|-------------------|-------------------|--------------------|
| تقاطباتها | المقدس/ | السمو/ | الخاص/ | الناعم/ |
| الثقافية | المنفس | التدو، | الشاخ | التمصب |
| والرمزية | الروحانية/ | الرفيع/ | الحميم/ المؤذ | المضاء/ |
| | المادية | الوضع | الدفع/ | المظلم |
| | السعادة/ | النفيس/ | البرودة | الانواع/ |
| | الشقاء | الرخيص | الهن/ | الضيء |
| | الخلود/ | النبيل/ | الصلب | المرونة/ |
| | الفناء | الابتذال | | التشدد |

2 - 3 دينامية المكان: أمكنة الانتقال/ أمكنة الإقامة

يقترح «حسن بحراوي» نموذجاً للمكان الروائي تنبني على مفهوم التقاطب، حيث يميز بين أمكنة الانتقال وأمكنة الإقامة. أما «أماكن الانتقال» فتكون مسرحاً لحركة الشخصيات وتنقلاتها، وتعمل الفضاءات التي تجد فيها الشخصيات نفسها كلما غادرت أماكن إقامتها الثابتة، مثل الشوارع والأحياء والمحطات وأماكن لقاء الناس خارج

(1) يروي لوتمان: مشكلة المكان الفني، ص: 69.

بيوتهم كالمحلات والمقاهي...»^(١)

بناء على قاعدة الاشتقاق، يشتق من التعارض الأصلي الأول) انتقال/ إقامة) تقاطبات فرعية مشتقة، حيث يولد من إمكانية الإقامة تقاطبات بين أماكن الإقامة الاختيارية وأماكن الإقامة الإجبارية (المتزل مقابل السجن)، وتقاطبات أخرى بين أماكن الإقامة الراقية (القصور، الفيلات...) والشعبية (الأكوخ، مدن الصفيح).

| أماكن الانتقال | أماكن الإقامة |
|----------------------------------|----------------------------|
| أماكن انتقال عامة | أماكن الإقامة الاختيارية |
| أماكن انتقال خاصة | أماكن الإقامة الجبرية |
| الأحياء والشوارع: | فضاء البيوت: |
| الأحياء الراقية/ الأحياء الشعبية | البيت الراقي/ البيت الشعبي |
| المقهى | البيت المضاء/ البيت المظلم |
| | فضاء السجن: |
| | فضاء الزنازة |
| | فضاء الفحة |
| | فضاء للزوار |

2 - 4 أنطولوجية المكان: أمكنة الألفة/ الأمكنة المعادية

يقترح الفيلسوف «باشلار» منظورا مغايرا للمكان يتجاوز الأبعاد الهندسية للمكان وعلاماته الجغرافية، للبحث في قيمه الأنطولوجية اعتمادا على فاعلية الخيال، «فالتخيل يتخيل ويفني نفسه دون توقف بالصور الجديدة، وما أرد استكشافه هو ثروة الوجود المتخيل»^(٢) للوصول إلى القيم الإنسانية للمكان، من خلال استكشاف ما يضيفه

(١) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 40.

(٢) غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غائب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1984، ص: 31.

الإنسان من قيم وصور متخيلة ومشاعر على المكان. وهو ما يترتب عنه ألا نعتبر المكان «شيئا» مفصولا عن تجربة الإنسان في الوجود، ذلك أن المكان هو فضاء يعيش فيه الإنسان ليس بشكل موضوعي فقط، ولكن بشكل رمزي، من خلال ما يحلم به الإنسان أو يتذكره، أي من خلال ما ينسجه الإنسان من علاقات بالمكان سواء كانت علاقات ألفة وحنين وانجذاب وتذكر، أو علاقات عداء وثور وابتعاد ونسيان.

وعلى قاعدة مفهوم التقاطب يميز «باشلار» بين أمكنة الألفة والأمكنة المعادية. أمكنة الألفة هي التي نحب، وهي أمكنة مرغوب فيها، وترتبط «بقيمة الحماية التي يمتلكها المكان والتي يمكن أن تكون قيمة ايجابية، قيم متخيلة سرعان ما تصبح هي القيم المسيطرة. إن المكان الذي يجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لامباليا، ذا أبعاد هندسية فحسب. فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيز. إننا نتجذب نحوه لأنه يكشف الوجود في حدود تتسم بالحماية»⁽¹⁾. وبالمقابل فإن المكان المعادي أو العنائي، هو مكان الكراهية والصراع، ولا يمكن دراسته إلا في سياق الموضوعات الملهية انفعاليا والصور الكابوسية⁽²⁾.

| أمكنة الألفة | الأمكنة المعادية |
|--------------|------------------|
| الحماية. | التهديد. |
| الجازية. | التفوق. |
| الطمأنينة. | الرعب. |
| الحب. | الكراهية. |
| الراحة. | التعب. |
| قابل للسكنى. | غير قابل للسكنى. |

(1) المرجع نفسه، ص: 31.

(2) المرجع نفسه، ص: 31.

تظهر:

البيت كمكان لألفة:

إن البيت كفضاء للسكنى، يجسد قيم الألفة بامتياز. ولأن البيت مأوى الإنسان، فإنه يمثل وجوده الحميم، يحفظ ذكرياته ويتضمن تفاصيل حياته الأشد خصوصية وحميمية «تظهر صورة البيت وكأنها أصبحت طبوغرافية وجودنا الحميم»⁽¹⁾

يمثل البيت كينونة الإنسان الخفية، أي أعماقه ودواخله النفسية، فحين «نتذكر البيوت والحجرات فإننا نعلم أننا نكون داخل أنفسنا». في البيت ينطوي الإنسان على نفسه، لأنه يمنحه شعورا بالهناء والطمأنينة والراحة، وذلك في مقابل ما يتعرض له في محيطه الخارجي من تهديد وأذى.

بشكل البيت إذن مستودع ذكريات الإنسان، إنه بيت الطفولة الذي يتحول مع مرور الزمن إلى «يوتوبيا»، أي مكان يحلم الإنسان بالعودة إليه. في هذا السياق النفسي تتخذ الأبعاد الهندسية للمكان طابعا ذاتيا وخياليا، يتحول المكان من «شيء» أي جماد إلى رمز وفكرة، ويتفي بعده الهندسي. البيت القديم، بيت الطفولة، هو مكان الألفة، ومركز تكيف الخيال. عندما يتعد الإنسان عنه يظل حاضرا في ذاكرته، يستعيد ذكره ويحن للعودة إليه، لأنه يسقط على الكثير من مشاعر الحنين والإحساس بالحماية والأمن. البيت «هو ركننا في العالم. إنه، كما قيل مرارا، كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما في الكلمة من معنى»⁽²⁾، بحيث يبدو أنس كوخ في نظر صاحبه بيتا جميلا، يحمل قيم المأوى والملاذ والحماية.

(1) المرجع نفسه، ص: 32.

(2) المرجع نفسه: 36

2 - 5 المكان والسلطة:

يرتبط المكان بالإنسان، ولذلك تتحدد حرية حركة الإنسان بطبيعة المكان الذي يوجد فيه، من هنا تتأثر حرية الفرد بنوعية المكان أيضاً؛ فالإنسان يعيش في بيته ويتحرك بحرية أكثر، لكن ما إن يخرج من بيته تتسع مساحات المكان، ويبدأ في الخضوع لسلطة المكان، ذلك أن هذه المساحات دوائر مترابطة تتسع من حيز فردي يمارس فيه الفرد حياته اليومية، إلى حيز جماعي تنظمه الجماعة لتحافظ على تماسكها وتناغمها، إلى حيز قومي تحارب الدول لحمايته، إلى حيز كوني⁽¹⁾.
يقترح «رومير» نموذجاً للمكان على أساس معيار السلطة، حيث يميز بين أربعة أنواع من الأماكن حسب السلطة التي تخضع لها هذه الأماكن⁽²⁾:

- «عندي»، وهو المكان الذي أمارس فيه سلطتي، ويكون بالنسبة لي مكاناً حقيقياً وأليفاً. إنه المكان الخاص.
- «عند الآخرين»، وهو مكان يشبه الأول ولكنه يختلف عنه من حيث أنني - بالضرورة - أخضع فيه لسلطة الغير، ومن حيث أنني لا بد أن أعترف بهذه السلطة.
- «الأماكن العامة»، وهذه الأماكن ليست ملكاً لأحد معين، ولكنها ملك للسلطة العامة (للدولة) النابعة من الجماعة ويمثلها الشرطي المتحكم فيها. ففي كل هذه الأماكن هناك شخص يمارس سلطته، وينظم فيها السلوك، فالفرد ليس حراً، ولكنه «عند» أحد يتحكم فيه.
- «المكان اللامتناهي»، وهو المكان الذي لا يخضع لسلطة أحد، ويكون - بصفة عامة - خالياً من الناس، مثل الصحراء والبراري.

(1) سيزا قاسم دراز من تقديمها لمقالة يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، ص: 60.

(2) نقلاً عن سيزا قاسم دراز، المرجع نفسه، ص: 61 - 62.

هذه الأماكن لا يملكها أحد، وتكون الدولة وسلطانها بعيدة بحيث لا تستطيع أن تعارس قهرها، ولذلك تصبح أسطورية نائية. وكثيرا ما تفقر هذه الأماكن إلى الطرق والمؤسسات الحضارية، وإلى ممثلي السلطة. فهذه الأماكن تقع بعيدا عن المناطق الأهلة بالسكان.

الفصل السابع

صيغ الحكاية

1 - مفهوم الصيغة:

الصيغة في السرديات النبوية هي «الكيفية التي يعرض لنا بها السارد القصة ويقدمها لنا»⁽¹⁾. إذا كان موضوع البحث في الرؤية السردية هو تحديد موقع المتكلم ومنظور كلامه: من أين يتكلم المتكلم؟، فإن موضوع الصيغة هو تحديد الطريقة التي ينقل بها السارد كلام الآخرين، وتحديد خطابات المتكلم في الرواية سواء تعلق الأمر بكلام السارد أو كلام الشخصيات.

2 - أنواع الصيغ:

2 - 1 الصيغ الكبرى:

في مجال السرديات يتم التمييز عادة بين نوعين رئيسيين من أنواع الصيغة: العرض (أو التمثيل) *représentation* والحكي *narration*. الحكي: سرد خالص، ينقل فيه السارد الأحداث والوقائع ويخبر عنها. في صيغة الحكي يتكلم السارد ولا ولا تتكلم الشخصية الروائية. ومثاله:

«وقام الأمير واقفا. سحب المقعد وراءه وعبر الطريق، وصعد

(1) نزيه طان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط 1992، ص: 61.

إلى الرصيف العريض، ووضع المقعد إلى جوار السور الخلفي للجامع، وراء الجاويش عبد الحميد من الناحية اليسرى، واتجه إليه واشترى علبة أخرى من السجائر...مد الأمير يده إلى كومة الأوراق الرفيعة المقصوصة التي وضعها إلى جوارها، وتناول واحدة، أشعلها من اللبة وأشعل سيجارته، وعاد إلى مقعده مرة أخرى. ومن هنا، راح يتطلع إلى المعهى.» (مالك الحزين ص 47 - 48)

ينقل السارد في هذا المقطع من رواية «مالك الحزين» لأبراهيم أصلان الأفعال التي يقوم بها الأمير، وبالتالي، صيغة السرد هي الحكي، وهو عبارة عن محكي أحداث (قام، سحب المقعد، عبر الطريق، وضع المقعد، اشترى،...) في صيغة الحكي يهيمن السارد ومحكي الأحداث، ويغيب كلام وأقوال الشخصيات.

العرض: القصّة في هذه الحالة لا تنقل خبراً (حدثاً)، إنما تجري أمام أعيننا، مثلما يحدث في المسرحية. في صيغة العرض تتكلم الشخصيات ولا يتكلم. ليس في صيغة العرض حكي، بل فقط كلام الشخصيات. ومثاله:

«فقال جدي:

- عجباً!
 - تأتي متأخراً وتقول «عجباً».
 - كم الساعة يا ترى ؟
 - التاسعة. الحافلة تمر في الثامنة وأنت تأتي في التاسعة وتقول عجباً؟
 - ولكتنا خرجنا من الدار في السابعة والنصف.. عجباً والله.» (رجوع إلى الطفولة، ص 30)
- الشخصيات هنا تتكلم مباشرة، ولا وجود للسارد. وبالتالي فصيغة

التقديم هي العرض، وما يعرضه من كلام الشخصيات يدخل في محكي الأقوال.

| | |
|---------------------|-----------------------|
| الحكي = كلام السارد | العرض = كلام الشخصيات |
|---------------------|-----------------------|

انطلاقاً من قاعدة التمييز بين صيغة الحكي والعرض، يعيد «جنيت» صياغة تمييز آخر لصيغ الحكي:

- محكي الأحداث: récit d'événements يتضمن كلام السارد، وتكون صيغة السرد هي الحكي، وتقوم بوظيفة الإخبار عن أحداث ووقائع.

محكي الأقوال: récit de paroles يتضمن خطاب الشخصيات، وتكون صيغة السرد هي العرض، وتقوم بوظيفة نقل كلام الشخصيات.

| | |
|----------------------|----------------------|
| الحكي = محكي الأحداث | العرض = محكي الأقوال |
|----------------------|----------------------|

بتركيب تصور «جنيت» و«تودروف» يمكن صياغة نموذج لمظاهر صيغ الحكي الكبرى في الجدول الآتي:

| نوع المحكي | صيغته | المتكلم |
|--------------|-------|---------|
| محكي الأحداث | الحكي | السارد |
| محكي الأقوال | العرض | الشخصية |

تذكير: الحكي والعرض، صيغتان كلاسيكيتان، ترجع أصولهما إلى نوعين أدبيين عريقين في التاريخ: القصة التاريخية التي تعتمد فقط صيغة الحكي، والدراما التي تعتمد فقط صيغة العرض. الغاية من

التذكير بهذه الملاحظة أن السرد المعاصر لم يعد يلتزم بهذا التمييز والفصل بين الحكى والعرض، بين محكي الأحداث ومحكي الأقوال، بل إن السرد المعاصر أبدع أشكالاً روائية تتداخل فيها الصيغ، فلم يعد مجدداً الفصل بين خطاب السارد وخطاب الشخصيات، كما هو الحال - مثلاً - في الروايات التي يكون فيها السارد شخصية يتحدث مع باقي الشخصيات، أو حالة الرواية التي تكون فيها الشخصية في نفس الآن «شخصية - سارد». «فهل نعتبر الراوي وهو يتحدث مع الشخصيات شخصية، وندخل خطابه مع «حكى الأقوال» أم مع «حكى الأحداث»؟، ونفس الشيء يمكننا أن نطرحه على الشخصيات.»⁽¹⁾

3 - تعدد صيغ الحكى :

إذا كانت القصة على مستوى الصيغ الكبرى تقدم بصيغتين، الحكى والعرض. فإن كل صيغة منهما، يمكن أن تنفرع إلى صيغ صغرى مشتقة منها، أي من الصيغة الأصل (الحكى أو العرض). بمعنى أن السارد لا يتبنى خطاباً واحداً في الحكى، كما أن الشخصية لا تتبنى أسلوباً واحداً في الكلام. فكل صيغة تحقق بخطابات وأساليب مختلفة.

في كل رواية يمكن التمييز بين أربعة مستويات⁽²⁾:

- حين يسرد الروائي،

- وحين يصف،

- وحين يتبع خطاباً،

(1) سعيد بقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط1، 1989، ص: 195.

(2) بيرنار فانيط: النص الروائي، ترجمة، د. رشيد بنخود، سليكي إخوان، ط1، 1999، ص: 35.

- وحين ينطق شخصيات.

وهوما نستخلص منه أن كل رواية تنبني على أربعة ملفوظات:

- ملفوظ سردي (محكي الأحداث).

- ملفوظ وصفي (محكي الوصف).

- ملفوظ خطابي (خطابات السارد).

- ملفوظ شفهي (محكي الأقوال).

3- 1 كلام السارد

يعتمد كلام السارد على مستوى الصيغ الكبرى على صيغة المحكي، لكن إلى جانب المحكي يتخذ ملفوظ (خطاب) السارد أشكالاً خطابية أخرى:

أ- المحكي: حين يسرد أحداثاً ويخبر عن وقائع وأفعال. إنه محكي الأحداث.

ب - الخطاب: حين ينتج خطاباً، أي يتلفظ بكلام يخبر عن أفكار، ولا ينقل أحداثاً أو يسرد وقائع، بحيث يكون كلامه عبارة عن محكي أقوال.

يتدخل السارد في المحكي بأشكال متعددة من الخطابات، نذكر منها:

خطاب تأملي:

«المسافة بين العين ومرمى البصر ليست المسافة الوحيدة للرؤية، وليست كذلك المسافة الأكثر طولاً أو بهجة.

العاشقون مثلاً، والمفتربون، وكل الذين تأت بهم الدار عن الدار، هؤلاء، جميعاً، لا يرون بعيونهم فحسب، بل بقلوبهم أيضاً.

القلب هو الذي يتلفت إلى الأشياء مذكّبة الأشياء، وحين يتلفت القلب تتبدى له التهاويل صورا مجسدة على لوحة الفضاء، وتتداعى الرؤى التي نادها يبرح الشوق، وتتبعث الذكريات مدفوعة بالحنين الذي لا يقاوم، فيغيب عن واقعه... ينسلخ عن الزمان والمكان، ويخلق بأجنحة جبريل نحو عالم عاشه في الفواضي من ليلته، والغابر من أصباحه وأماميه. (الشراع والعاصفة، ص 13).

تبدأ رواية «الشراع والعاصفة» بهذا المقطع. وهو عبارة عن ملفوظ للسارد، تتم صياغته في شكل خطاب تأملي. موضوع التأمل هو الرؤية القلبية في مقابل الرؤية البصرية. إنه يبدأ بخطاب تأملي، فهو لا يسرد أحداثا، ولا يخبر عن وقائع، وإنما يتأمل في قدرة القلب على رؤية ما لا تراه العين، ويتحدث عن طبيعة الرؤية القلبية غير المحدودة بحدود الزمان والمكان، على خلاف الرؤية البصرية. إنه لا يسرد ولا يحكي، ولا ينقل محكي أحداث، بل يتكلم ويصوغ كلامه في شكل خطاب تأملي. يضعنا الخطاب التأملي للسارد «أمام مجموعة من الملفوظات التقريرية الخالية من أي طابع سردي، ملفوظات لها طابع المطلق، وتشتغل وكأنها مفصلة عن الزمان وعن المكان. إنها صيغ شبه حكمية⁽¹⁾». إن غياب الطابع السردى هو ما يضيف على هذا الخطاب طابع اللازمية الذي يميز الخطاب التأملي المجرد، (المسافة بين العين ومرمى البصر ليست المسافة الوحيدة للرؤية، وليست كذلك المسافة الأكثر طولاً أو بهجة)، بالمقابل فإن فاهم ما يميز الفعل السردى هو الزمن، فلا وجود للحكي بدون زمن، أي بدون حدث يحدث في الزمن.

(1) د. سعيد بنكراد: شخصيات النص السردى، جامعة المولى اسماعيل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكنا، 1994، ص: 127 - 128.

خطاب فلسفي:

يشبه الخطاب الفلسفي الخطاب التأملي في طابعه المجرد
اللازمي، لكنه يختلف عنه في معجمه، لأنه يوظف معجما فلسفيا،
وله مرجعية فلسفية يستمد منها معجمه ومفاهيمه، ونموذجه:

«الغبار هو مجد الوحدة، مجد الكلّي في سهره على اليقين. كل
شيء كان كمالا في الموعد القديم للخيال.

مع أزلته: مياه. أساسات من كمال المياه. افتتان الحقيقة بنفسها
مرئية في المياه، الحقيقة الصقيلة كعظم

الهدهد. كل شيء كان انعكاسا للجوهر الصقيل في الياقوتة
الكروية... لم يكن من غبار هناك، في

الصقيل الكروي لسؤال الغيب، حتى جاء الإنسان، بنفسه
وحيواناته وحطبه، بقلقله اللوني

الكثيفة، بلوعته وأنيب المرثين، بموته الذي كان مدخلا أول إلى
سيرته كغبار. الغبار هو الوجود

منصتا إلى ذاكرته الأبعد، صدى الإلهي في الفراغ الفاني لسيرة
الإنسان» (معسكرات الأبد، ص 255-256)

لا وجود لصيغة الحكيم في هذا المقطع من رواية «معسكرات
الأبد»⁽¹⁾ لسليم بركات، فالسارد لا ينقل

أحداثا ذات سياق زمني، ولا يخبر عن وقائع، بل يتكلم ويصوغ
كلامه في شكل خطاب فلسفي. إنه يتحدث

عن موضوع الغبار، ليس بوصفه ظاهرة طبيعة واقعية، بل يدمجه
في سياق فلسفي مجرد. يعتمد السارد

(1) سليم بركات: معسكرات الأبد، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، بيروت،
1993.

مرجعية فلسفية، ما يسمى في تاريخ الفلسفة الإسلامية بالتصوف
الفلسفي، أي الفكر الصوفي الذي اتخذ
منحى فلسفياً. تظهر هذه المرجعية في معجم المفاهيم
(الوحدة، الكلي، الكمال، الأزل، الحقيقة،
الجوهر، الغيب، الوجود، الإلهي).

خطاب أدبي:

الخطاب الأدبي هو خطاب يعتمد مرجعية أدبية، ويتناول قضية
أدبية، أو موضوعاً نقدياً. ونموذجه:

«يخدع الأديب نفسه هذه الضروب من الخداع، ويعلمها بهذه
الألوان من التملات. وحقيقة الأمر أنه يكتب لأنه أديب، لا يستطيع
أن يعيش إلا إذا كتب، يكتب لأنه محتاج إلى الكتابة كما يأكل ويشرب
ويدخن لأنه محتاج إلى الطعام والشراب والتدخين. وهو حين يكتب
قلما يفكر فيما يحسن أن يكتب. وما ينبغي ألا يعرفه القرطاسي أو
يجري به القلم...» (أديب ص 4)

لا يروي السارد أحداثاً، ولكنه يعرض منظوره وتصوره لمفهوم
الأدب، ووظيفة الأدب، ويرى أن الأديب يكتب لنفسه، وليس للناس.
وهذه قضايا أدبية موضوع خلاف وجدل بين نظريات أدبية متعددة،
اجتماعية تسلم بالوظيفة الاجتماعية للأدب، واتجاهات رومانسية
ونفسية تسند للأدب وظيفة فردية ذاتية.

خطاب إيديولوجي:

الخطاب الإيديولوجي هو خطاب يعتمد مرجعية إيديولوجية،
ويعبر عن موقف سياسي، ويتضمن حكماً سياسياً إيديولوجياً على
الآخر، ونموذجه:

«وهذه المدينة الواقعة إلى الشمال الغربي من البلاد، قديمة بعض القدم في بانيها وعاداتها. إن الأخلاق، هنا، تزرع تحت كابوس التقاليد، فالإقطاع هو السيد، في ظل حياة تتسم بالمحافظة والتخاف،... وتنقسم الحياة على نحو متفاوت جدا، يتوزع «الكبار» زعامة الأحياء، وزعامة المرافق، وملكية الأرض، ثم يتنازعون على كل ذلك، ويكيد بعضهم لبعض، ويطشون بمن تمرد عليهم، ويستخدمون في هذا الشأن كل الوسائل ويظلمون، رغم ذلك، ذوي تقاليد في الشرف خاصة، إلى درجة أن الناس يتحدثون عنهم بكثير من التبجيل والاحترام!» (الشراع والعاصفة ص 22)

يبدأ السارد بوصف موقع المدينة، ثم يتوقف عن الوصف، ويبدأ في الحديث عن أوضاع وأخلاق المدينة الاجتماعية والاقتصادية، ويأخذ خطابه شكل خطاب إيديولوجي، يصنف التقاليد والأخلاق بمنظار إيديولوجي ويصدر أحكامه عليها، وهي أحكام إيديولوجية تعبر عن موقف سياسي وإيديولوجي مسبق، لأنه يعتمد في أحكامه مرجعية أيديولوجية ماركسية، تظهر في معجم خطابه (الإقطاع، التفاوت، ملكية الأرض) فهو ليس ساردا محايدا، إنه سارد إيديولوجي، ينحاز إلى الشخصيات العمالية في النص في مواجهة الإقطاع و«الكبار».

3-2 كلام الشخصيات:

يتم عادة التمييز بين ثلاثة طرائق أو أساليب لنقل كلام الشخصيات، والمعيار المعتمد في التمييز بين هذه الأساليب هو مقدار درجة الدقة في نقل الكلام: «تمثل صيغة خطاب ما في درجة الدقة التي يستحضر بها هذا الخطاب مرجعه. والدرجة القصوى نجدها في الخطاب المباشر، ونجد الدرجة الدنيا في حالة قص وقائع غير لفظية

ودرجات وسطى في الحالات الأخرى.⁽¹⁾

يميز «جنيت» بين ثلاثة أنواع من الخطاب:

أ - الخطاب المنقول rapporté (الأسلوب المباشر):

حين يترك السارد الكلام للشخصية مباشرة وينقله كما تلفظت به، أي بشكل حرفي «قلت لأمي: يجب أن أتزوج من ألبرتين». هنا لا تظراً على الخطاب الأصلي للشخصية، أي تعديلات. إنها حالة الحوار والمنولوج.

في هذا النموذج ينقل السارد كلام الشخصية كما تلفظت به بشكل حرفي دون تغيير، ولذلك يضعه بين علامتين مزدوجتين، للدلالة على أنه خطاب ينتمي إلى الغير ومنقول بشكل حرفي.

ب - الخطاب المحول transposé (الأسلوب غير المباشر):

وهو أكثر محاكاة من الخطاب المرود، لأن السارد يحافظ على «مضمون» الكلام الذي يفترض أن الشخصية تلفظت به، ولكن بإدماجه نحويًا في قصة السارد، فغالبًا ما تكون التغيرات غير نحوية كأن نختصر أو نحدد الانطباعات العاطفية، ويحتفظ بالمؤشرات التي تدل على أن الكلام لا ينتمي إليه، بل هو كلام منقول، مثل أفعال القول (قال لي، شرح لي، روى لي، حدثني...) ونموذج الخطاب غير المباشر:

قلت لأمي بأنني سأتزوج حتما من ألبرتين.

هنا ينقل السارد كلام الشخصية ببعض التفسيرات الجزئية مع

(1) ترفيطان طردوروف: الشعرة، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، ط2، الدار البيضاء، 1990، ص: 47.

(2) Gérard Genette: Figures III, Édition du seuil, Paris, 1972, p:191.

المحافظة على مضمون خطابها، فالتغيرات الطارئة لا تغير مضمون خطابها المباشر. ومؤشراته أنه لا يستعمل العلامات التي تشير إلى كلام الغير (المزدوجتين) كما في نموذج الخطاب المباشر، بدل ذلك نجده يستعمل الرابطة (بأنسي) التي تؤكد تبعية الكلام للشخصية، وأيضا فعل القول (قلت) الذي يدل على أن الأمر يتعلق بمحكي الأقوال وليس بمحكي الأفعال. والفرق بين الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر أن الخطاب المباشر يأتي في صيغة حوار غير مندمج ومعزول عن حكي السارد، بينما يأتي الخطاب غير المباشر مندمجا في خطاب السارد.

ت. الخطاب المسرود narrativisé (أو المروي):

وهو أبعد الأساليب مسافة وأكثرها اختزالا، لأنه يمثل الدرجة القصوى من تغير كلام الشخصية، «إذ يكفى فيه بتسجيل مضمون عملية الكلام دون أن يحتفظ بأي عنصر منه». لتصور هذه الجملة «أخبرت أمي بأنسي قررت الزواج بألبرتين»، هذه الجملة تدلنا على وقوع فعل شفوي وتدلنا على مضمونه، لكننا نجهل الكلمات التي نطق بها الشخصية «فعليا»، هل أصل الجملة، قلت لأمي: «سأتزوج حتما بألبرتين»، أم قلت لأمي: قررت الزواج بألبرتين» أم غيرها. إننا نجهل الكلام الأصلي الذي تلفظت به الشخصية.

وسمي هذا الخطاب بالخطاب المسرود لأنه يأتي مندمجا في حكي السارد، وكأنه حكي، يمكن اختزاله إلى حدث (قررت الزواج من ألبرتين).

3 - 3 صيغة الوصف:

تحدد صيغة الوصف في مقابل صيغة الحكي «فكل سرد

إلا ويتضمن، في الواقع، بنسب متفاوتة جدا، مع أنه متنوع وشديد التراكب، من جهة أولى عروضاً لأفعال وأحداث هي التي تشكل السرد بمعناه الخالص، ويتضمن من جهة ثانية عروضاً لأشياء ولشخصات هي نتاج ما ندعوه اليوم وصفاً⁽¹⁾.

تفيد صيغة الوصف تمثيل الأشياء في حدود كينونتها الفضائية خارج أي حدث وبعد زمني. ما يميز إذن صيغة الوصف بالمقارنة مع صيغة الحكاية هو غياب البعد الزمني الذي يتضمنه الحكاية بما هو سرد لأحداث تحدث في زمن معين.

| الوصف | الحكاية |
|------------------------------|-------------------|
| - تمثيل الأشياء والشخصيات. | - نقل الأحداث. |
| - غياب الزمن. | - حضور الزمن. |
| - صيغته: الأوصاف والتعريفات. | - صيغته: الأفعال. |

3 - 3 - 1 وظائف الوصف:

الوظيفة الجمالية: بصفته واحداً من محركات الخطاب، يكون للوصف دور جمالي مثل دور النحت في الصروح الكلاسيكية.

الوظيفة السردية: تعطيل السرد، فالوصف المتسع والمفصل يتبدى بمثابة وقفة أو استراحة في سيرورة السرد، حيث يضطر السارد إلى وقف سرد القصة وقطع تسلسلها، ليصف مشهداً أو شخصية أو شيئاً، وعندما ينتهي من الوصف يعود إلى استئناف سرد القصة.

الوظيفة الرمزية: حين يكون الغرض من الوصف تفسير موقف معين في سياق الحكاية أو توضيح سلوك شخصية من الشخصيات.

(1) جيرار جنت: حدود السرد، ترجمة نبسى بوحالة، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، ص: 75.

بمعنى أنه يقوم بوظيفة دالة تحيل على معاني وتوحي بدلالات في سياق فهم القصة، كأن يكون مرآة عاكسة لنفسية الشخصيات، أو تعبيراً عن بيئتها الاجتماعية، ولا يقتصر على أداء وظيفة جمالية تزيينية مجردة من المعنى. في الرواية الواقعية تتوخى الصور الجسدية وأوصاف اللباس والتأثير إثارة نفسية الشخص وتبريرها في نفس الآن". في هذه الحالة يصبح للوصف دور أساسي في الحكى، وهذا ما يبرر الحديث عن محكي الوصف، لما يتضمنه من دور في إنتاج المعنى وفهم القصة. إنه الوصف الدال.

(١) المرجع السابق، ص: 77.

مستورد مصطلحات

| | | | |
|---------------|-------|----------------|-----------------|
| Événement | حدث | Littérature | أدبية |
| Sommaire | خلاصة | Authentique | أصيل |
| Discours | خطاب | prolepse | استباق |
| | | Analepse | استرجاع |
| signifiant | دال | Style direct | أسلوب مباشر |
| Signification | دلالة | Style indirect | أسلوب غير مباشر |
| signe | دليل | Problématique | إشكالي |
| | | Rythme | إيقاع |

| | | | |
|---------------------|--------------|----------------|-------|
| Vision de hors | رؤية من خارج | Héros | بطل |
| Vision par derrière | رؤية من خلف | Structure | بنية |
| Vision avec | رؤية مع | Structuralisme | بنوية |
| Roman | رواية | | |

| | | | |
|------------------|------------|-----------------------|--------------|
| Narration | سرد | Motivation | تحفيز |
| Narratologie | سرديات | Enonciation | تلفظ |
| Narrateur | سارد | Polyphonie | تعدد الأصوات |
| Narrateur | سارد داخلي | Plurilinguisme | تعدد اللغات |
| homodiégétique | | Représentation | تمثيل |
| Narrateur | سارد خارجي | Courant de conscience | تيار الوعي |
| hétérodiégétique | | | |

| | | | |
|----------------|------------|-------------|--------|
| Contexte | سياق | Genre | جنس |
| Autobiographie | سيرة ذاتية | Dialectique | جدلية |
| Sémiotique | سيموطيقا | Esthétique | جمالية |

| | | | |
|-------------------------|-------------|-----------------|--------|
| Poétique | شعرية | Ellipse | حذف |
| Personnage | شخصية | motif | حافز |
| Personne | شخص | Intrigue (Plot) | حبكة |
| Personnage rond (Round) | شخصية مدورة | Dialogisme | حوارية |

| | | | |
|------------------------------|--------------|---------------------------|------------------|
| Narrataire | مرودله | Personnage plat | شخصية مسطحة |
| Opposant | معارض | (flat) | |
| Anachronie | مفارقة زمنية | Personnage centrale | شخصية رئيسية |
| Référent | مرجع | Personnage secondaire | شخصية ثانوية |
| Destinateur | مرسل | | |
| Destinataire | مرسل إليه | | |
| Scène | مشهد | Thème | تيمة (موضوعة) |
| Scequence | متالية | Thématique | تيماي (موضوعاتي) |
| Scène | مشهد | | |
| Sers | معنى | Actant | عامل |
| Épopée | ملحمة | Actant Sujet | العامل الذات |
| Objet | موضوع | Relation de Lutte | علاقة الصراع |
| Monologie | منولوجية | Relation de Désire | علاقة الرغبة |
| Dégradé | منحط | Relation de Communication | علاقة التواصل |
| Texte | نص | | |
| Metatexte | نص واصف | Histoire | قصة |
| Typologie | نمذجة | Rupture | قطيعة |
| | | Valeurs | قيم |
| Point de vue (point of view) | وجهة نظر | Compétence | كفاءة |
| pause | وقفة | | |
| fonction | وظيفة | Auteur | مؤلف |
| | | Fiction | متخيل |
| Espace | فضاء | Mimésie | عحاكاة |
| Espace géographique | فضاء جغرافي | Récit | حكوي |
| Espace sémantique | فضاء دلالي | Signifié | مدلول |
| | | Enoncé | ملفوظ |
| | | Acteur | مثل |
| | | Adjuvant | مساعد |

المراجع

1 - الروايات:

- ابراهيم أصلان: مالك الحزين، دار التنوير / دار أبعاد، بيروت، ط1، 1983.

- إدوارد الخراط: ترابها زعفران، دار الآداب، بيروت، ط2، 1991.

- مبارك ربيع: الريح الشتوية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط3، 1996.

- محمد برادة: مثل صيف لن يتكرر، نشر الفنك، الدار البيضاء، 1999.

- محمد الدغمومي: شجرة المزاح، دار الأمان، الرباط، ط1، 2003.

- محمد زقزاف: محاولة عيش، ضمن الأعمال الكاملة، الجزء الثاني، منشورات وزارة الشؤون الثقافية، 1999.

- حنا مينة: الشراع والعاصفة، دار الآداب، بيروت، ط6، 1986.

- عبد القادر الشاوي: الساحة الشرقية، نشر الفنك، الدار البيضاء، ط2، 2005.

- سليم بركات: الريش، منشورات مؤسسة بيان للصحافة والنشر والتوزيع، نيقوسيا، ط1، 1990..

- سليم بركات: معسكرات الأبد، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1993.

- عبد اللطيف الزكري: أشياء معتادة، سليكي إخوان، طنجة، ط1، 2002.

- ليلي أبو زيد: رجوع إلى الطفولة، شركة النشر والتوزيع المدارس،

الدار البيضاء، ط2، 2000.

- طه حنين: أديب، طبعة بدون اسم الناشر ولا تاريخ ومكان النشر.

2 - الدراسات :

- بالعربية:

- أحمد اليوري: في الرواية العربية: التكون والاشتغال، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000.

- آلان روب جريه: نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفى، دار المعارف، القاهرة.

- بيرنار فاليت: النص الروائي، ترجمة، د. رشيد بنحدو، سليكي إخوان، ط1، 1999.

- تزفيطان طودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1990.

- جوزيف لوكاش: نظرية الرواية، ترجمة الحسين سحبان، منشورات التل، الرباط، ط1، 1988.

- حسن بحرأوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط1، 1990.

- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط1، 1989.

- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، مطبعة تينمل.

- د. سعيد بنكراد: شخصيات النص السردى، جامعة المولى اسماعيل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، 1994.

- د. فيصل دراج: دلالات العلاقة الروائية، مؤسسة غيال للدراسات والنشر، قبرص، ط1، 1992.



- روجرب. هينكل: قراءة الرواية، ترجمة د. ط 1، 1995.

- الدكتور عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربي المعارف، القاهرة، ط 5.

- فليب هامون: سيمولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بركراد، دار الكلام، الرباط.

- غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 2، 1984.

- رولان بارت وآخرون: التحليل النبوي للسرد، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط 1، 1992.

- يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، تقديم وترجمة سيزا قاسم دراز، مجلة عيون المقالات، العدد 8، 1987.

- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الأمان، الرباط، ط 2.

- محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب الرباط، ط 1، 1999. نقد الرواية والقصة القصيرة بالمغرب، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط 1، 2006.

- محمد مفتاح: المفاهيم معالم، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط 1، 1996، ص: 6.

- محمد برادة: أسئلة الرواية أسئلة النقد، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط 1، 1996، ص: 18.

- د. محمد لعمداني: بنية النص السرد، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط 1، 1991، ص: 31 وما بعدها.

- محمد بوعزة :

- «التعدد اللغوي: أشكاله وصيغته»، مجلة البيان، الكويت، العدد 318، 1997.

- البوليفونية الروائية، مجلة الفكر العربي، العدد 38، 1996.

- الحوارية الروائية، مجلة البيان، العدد 304، 1995، الكويت.

- نحر ابيتمولوجيا جهوية لن خطاب النقدي، مجلة أوان، البحرين، العدد 3/4، 2004.

- النقد الروائي والقصصي بالمغرب (الملاءمة، الباق، الإنتاجية)،

ملحق العلم الثقافي، جريدة العلم، الخميس 15 فبراير 2007.

- بالأجنبية:

- E. M. Forster: Aspects of the Novel. Penguin Books, 1977.

- Jonathan Culler: The Pursuit Of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction, Cornell University Press, 1981.

- Gérard Genette: Figures III, Editions du Seuil, Paris, 1972.

- Lucien Goldmann: pour une sociologie du roman, ~~idée~~ Gallimard, 1973.